Alberto Carlos de Souza

HUMANIDADES E CIÊNCIAS HUMANAS:

Uma reflexão social

Atena
Editora
Ano 2021

Alberto Carlos de Souza

HUMANIDADES E CIÊNCIAS HUMANAS:

Uma reflexão social

Atena
Editora
Ano 2021

Editora Chefe
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Assistentes Editoriais
Natalia Oliveira
Bruno Oliveira
Flávia Roberta Barão
Bibliotecária
Janaina Ramos
Projeto Gráfico e Diagramação
Natália Sandrini de Azevedo
Camila Alves de Cremo
Luiza Alves Batista
Maria Alice Pinheiro
Imagens da Capa
iStock
Edição de Arte
Luiza Alves Batista
Revisão
O autor

Atena
Editora
Ano 2021

Atena Editora
Ano 2021

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Atena Editora
Ano 2021

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Humanidades e ciências humanas: uma reflexão social

Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Maria Alice Pinheiro
Correção: Flávia Roberta Barão
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: O autor
Autor: Alberto Carlos de Souza

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S729 Souza, Alberto Carlos de
Humanidades e ciências humanas: uma reflexão social / Alberto Carlos de Souza. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5983-213-2
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.132211507

1. Música. 2. Cultura. 3. Arte. I. Souza, Alberto Carlos de. II. Título.

CDD 780

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

Atena Editora
Ano 2021

DECLARAÇÃO DO AUTOR

O autor desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao manuscrito científico publicado; 2. Declara que participou ativamente da construção do respectivo manuscrito, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certifica que o manuscrito científico publicado está completamente isento de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa. 6. Autoriza a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

Atena
Editora
Ano 2021

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA CONTRAMÃO DA HISTÓRIA

Data de aceite: 20/05/2021

Alberto Carlos de Souza

RESUMO: Este estudo evidência que, onde nos anos 60 surge no Brasil uma tendência artística denominada Tropicalismo que teve como expoentes Hélio Oiticica, Glauber Rocha e José Celso Martinez Correa. No que diz respeito ao Brasil, a instauração do golpe militar de 1964 submeteu o país a um período que ficou marcado pelo autoritarismo, anulação dos direitos constitucionais, perseguições, prisões, torturas e censura à mídia e às manifestações artísticas. Os festivais de música popular brasileira serviram como espaço de difusão das canções de protesto que procuravam expressar sentimentos contrários ao regime político, numa tentativa de esclarecer a população sobre os problemas políticos e econômicos vivenciados pelo país.

PALAVRAS - CHAVE: Música Popular Brasileira; História; Ditadura Militar.

THE POPULAR BRAZILIAN MUSIC AGAINST THE GRAIN OF HISTORY

ABSTRACT: This study demonstrates that, where in 60 years Brazil sees an artistic movement called Tropicalismo exponents had as Helio Oiticica, Glauber Rocha and Jose Celso Martinez Correa. With regard to Brazil, the establishment of the military coup of 1964 the country underwent a period that was marked by authoritarianism, annulment of constitutional rights, persecution, imprisonment, torture and censorship of media and artistic events. The Brazilian popular music festivals served as a space for dissemination of protest songs that sought to express sentiments against the political regime in an attempt to inform the population about the political and economic problems experienced by the country.

KEYWORDS: Brazilian Popular Music; History; Military Dictatorship.

NA CONTRAMÃO UM PAÍS

No que diz respeito ao Brasil, a instauração do golpe militar de 1964 submeteu o país a um período que ficou marcado pelo autoritarismo, anulação dos direitos constitucionais, perseguições, prisões, torturas e censura à mídia e às manifestações artísticas.

Por volta de 1968, em São Paulo, uma rua – a Maria Antônia1 -, entrou na contramão, num conflito hostil entre estudantes de esquerda (Faculdade de Filosofia) e de direita (Universidade Mackenzie). Depois foi a vez do bairro, de outros bairros e, por fim, de toda a grande cidade. No Rio de Janeiro, e outras grandes capitais, a situação não ficou diferente, pois o regime militar começou a dar sintomas de endurecimento.

O caráter repressivo do Regime Militar brasileiro se aprofundou com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968:

1 A Rua Maria Antônia está situada no Bairro Vila Buarque, região central de São Paulo, e por volta do final da década de 60 foi o endereço da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). Vila Buarque podia ser considerada um verdadeiro bairro universitário, pois abrigava outras expressivas escolas, configurando-se como um importante centro nervoso de atividades estudantis da capital. Essa faculdade foi transferida para o Campus da Cidade Universitária (Butantã) USP, "[...] Depois dos trágicos acontecimentos de 2 e 3 de outubro de 1968, em que o edifício da Faculdade de Filosofia foi depredado e incendiado (SANTOS, 1998, p. 6).

> [...] houve um corte abrupto das experiências musicais ocorridas no Brasil ao longo dos anos 60. Na medida em que boa parte da vida musical brasileira, naquela década, estava lastreada num intenso debate político-ideológico, o recrudescimento da repressão e a censura prévia interferiram de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo de canções. A partir de então, os movimentos, artistas, eventos musicais e culturais situados entre os marcos da Bossa Nova (1959) e do Tropicalismo (1968) foram idealizados e percebidos como as balizas de um ciclo de renovação musical radical que, ao que tudo indicava, havia se encerrado. Ao longo desse ciclo, surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50 (NAPOLITANO, 2002, p. 1).

Sufocada pelas amarras da repressão a juventude da alta classe média do Rio de Janeiro e de São Paulo vislumbrou nos festivais de música a possibilidade de protesto.

As letras das canções classificadas para esses festivais eram submetidas à censura da Polícia Federal que as analisavam e determinavam mudanças aos compositores e: “[...] as frases consideradas ‘subversivas’ ou de duplo sentido eram indicadas para modificação, de forma a evitar medidas mais drásticas com relação a seus autores” (FREIRE; AUGUSTO, 2008, p. 401).

Os festivais de música popular brasileira serviram como espaço de difusão das canções de protesto que procuravam expressar sentimentos contrários ao regime político, numa tentativa de esclarecer a população sobre os problemas políticos e econômicos vivenciados pelo país.

Entretanto, uma outra interpretação pode ser possível em relação à ditadura e os festivais: Freire e Augusto (2008, p. 41) consideram que “[...] os festivais eram ‘permitidos’ veladamente pela ditadura, como uma forma de dissimular sua imagem repressora”.

O sucesso do programa Jovem Guarda, na TV Record de São Paulo, foi tão grande que acabou virando sinônimo do rock nacional, produzido nos anos 60, altamente influenciado pelos Beatles e outros artistas ingleses e americanos. A propósito, o rock nacional era também conhecido como “Iê-Iê-Iê” – alusão direta à música dos Beatles.

O qualificador “alienado” era uma referência explícita ao movimento da Jovem Guarda, pelas características de suas letras:

> Nas letras nada de sexo, drogas ou política. A Jovem Guarda não foi um movimento político, mas sim musical. Os ídolos eram Jerry Adriani , Wanderley Cardoso, Sérgio Reis, Ronnie Von, e entre es mulheres, Martinha, Rosemery, Silvinha. Mas em Primeiro lugar Roberto, Erasmo e Wanderléa (CRAVO ALBIN, 2008, p. 1).

Ao longo da década de 70 a sigla MPB se consolida no meio artístico e nos *mass media* como a “autêntica” música popular e não mais como referência a toda e qualquer música produzida e/ou consumida pelas classes populares no Brasil, mas com o fim da ditadura militar se enfraquece enquanto sigla e movimento artístico-político, “[...] cedendo lugar cada vez mais definitivo ao rock and roll em português, ao ‘pagode’, à canção ‘brega’,

à new-sertaneja e, mais recentemente, à chamada axé music e ao funk” (MOLBY, 1994, 147).

CONCLUSÕES FINAIS

No final da década de 60 e inicio de 70, uma tendência de protesto popular em defesa da liberdade de expressão eclodiu entre a juventude francesa e reverberou por todo o mundo. Na América do Sul, onde muitos países viviam sob o regime militar de exceção das ditaduras impostas pelo exercito, à única via de militância de protesto encontrada pela juventude foi à música de grande impacto nacional.

REFERÊNCIAS

CRAVO ALBIN, Ricardo (supervis.). **Dicionário Cravo Albim de música popular** brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2008. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/. Acesso em: 13 abr 2010.

FREIRE, Vanda L. Bellard; AUGUSTO, Érika Soares. **As flores vencendo os canhões: festivais e canções de protesto**. 2008. Anais... XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). Salvador, 2008.

MOBY, Alberto. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MORRE “A VOZ DA AMÉRICA LATINA”. Vitória**: A Tribuna**, 5 out 2009.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM. Cidade do México, 2002. Disponível em: http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html. Acesso em 23 fev 2010.

CAPÍTULO 2

A ORIGEM DO SAMBA NO BRASIL

Data de aceite: 20/05/2021

Alberto Carlos de Souza

RESUMO: Foi durante a Era Vargas que o samba passou de um gênero musical perseguido para um dos estilos musicais mais populares de nosso país. A popularização do samba no cenário cultural carioca fez com que o gênero ganhasse espaço na indústria fonográfica brasileira. Assim, o samba ganhou espaço e divulgação nas rádios.
PALAVRA - CHAVE: Samba; Música Popular Brasileira: Era Vargas.

THE ORIGIN OF SAMBA IN BRAZIL

ABSTRACT: It was during the Vargas Era that samba changed from a persecuted musical genre to one of the most popular musical styles in our country. The popularization of samba in the cultural scene in Rio de Janeiro made the genre gain space in the Brazilian music industry. Thus, samba gained space and publicity on the radio.
KEYWORDS: Samba; Brazilian Popular Music; Era Vargas.

Conhecido como **samba urbano carioca** ou simplesmente **samba carioca**, é um gênero musical brasileiro que se originou entre as comunidades Afro-Brasileiras urbanas do Rio de Janeiro no início do século XX. Tendo suas raízes na expressão cultural da África Ocidental e nas tradições folclóricas brasileiras, especialmente aquelas ligadas ao samba rural primitivo dos período colonial e imperial, é considerado um dos mais importantes fenômenos culturais do Brasil e um dos símbolos do país. Presente na língua portuguesa ao menos desde o século XX, a palavra "samba" era originariamente empregada para designar uma "dança popular" ou um "bailado popular".

Com o tempo, seu significado foi estendido a uma "dança de roda semelhamante ao batuque" e também a um "gênero de canção popular". Esse processo de firmação como gênero musical iniciou-se na decada de 1910 e teve na obra "Pelo Telefone", lançada pela Odeon em 1917, o seu grande marco inaugural. Apesar de identificado por seus criadores, pelo público e pela indústria fonográfica como "samba", esse era muito mais ligado do ponto de vista rítmico e instrumental ao maxixe do que ao samba propriamente dito.

Somente no final da na década de 20, que o samba estruturou-se como é conhecido modernamente. Tendo nascido no bairro do Estácio e logo estendido a Oswald Andrade e outras partes da cidade através de seus ramais ferroviários, esse samba trazia inovações no ritmo, na melodia e também em aspectos temáticos. Sua mudança rítmica baseada em um novo padrão instrumental percussivo resultou em um estilo mais batucado e simcopato – oposto ao samba amaxixado inaugural– notadamente assinalado por um andamento mais acelerado, notas mais longas e uma decadência marcada muito além das simples palmas usadas até então. O paradigma estaciano também inovou na formatação do samba como canção, organizada em primeira e segunda partes tanto na melodia

quanto na letra. Ao criarem um novo referencial musical reconfigurado, estruturado e delimitado, os sambistas do Estácio definiram o samba como gênero de maneira moderna e acabada.

Nesse processo de estabelecimento como expressão musical urbana e moderna, o samba carioca contou com o papel decisivo das escolas de samba, responsáveis por delimitar e legitimar definitivamente as bases estéticas do ritmo, e do rádio, que contribuiu sobremaneira na difusão e popularização do gênero e de seus intérpretes de canção. Destarte, o samba alcançou grande projeção em todo o Brasil e se tornou um dos principais símbolos da nacional brasileira. Outrora criminalizado e visto com preconceito por suas origens afro-brasileiras, o gênero de canção também conquistou respaldo entre integrantes das classes mais favorecidas e da elite cultural do país.

Ao mesmo tempo que se firmou como gênese do samba carioca,[17] o paradigma do samba do Estácio abriu caminho para a sua fragmentação, ao longo do século XX, em novos subgênero e estilos de composição e interpretação. Principalmente a partir da chamada "época de ouro" da música brasileira, o samba recebeu fartas categorizações, algumas das quais denotando sólidas e bem aceitas vertentes derivadas – como a bossa nova o pagode, o partido alto, o samba breque, o samba-canção, o samba enredo e o samba de terreiro – enquanto outras nomenclaturas foram um tanto mais imprecisas – como samba à moda agrião, samba do barulho, samba epistolar ou samba fonético – e algumas ainda meramente depreciativas – como sambalada,sambolero ou o samba joia.

O samba urbano carioca tem ritmo basicamente 2/4 e andamento variado com aproveitamento consciente das nececidades dos refrões, cantados ao som de palmas e ritmo batucado, em que foram acrescidos uma ou mais partes de versos declamamantes. Seus instrumentos tradicionais é composta por percussão, pandeiro,cuíca,tamborim,ganzá e surdo,de conceder – cuja inspiração é o choro – como o violão e o cavaquinho. Em 2007, o Iphan declarou o samba carioca e três de suas matrizes – o samba de terreiro, o samba de partido-alto e o samba de enredo – como patrimônio cultural do Brasil.

Acredita-se que sua etmogolia está o primeiro uso da palavra "samba" na imprensa brasileira tenha sido no Diario de Pernanbuco tenha sido em 1830. O termo foi documentado na publicação em uma nota contrária ao envio de soldados para o interior pernambucano como medida disciplinar, pois lá poderiam ficar ociosos e se entreter com "pescarias de currais [armadilhas de apanhar peixe], e trepações de coqueiros, em cujos passatempos será recebida com agrado a viola, e o samba". Outra aparição antiga foi registrada no jornal humorístico recifense O Carapuceiro de 1838. Já no Rio de Janeiro, a palavra só passou a ser conhecida ao final do século XIX, quando era ligada aos festejos rurais, ao universo do negro e ao "norte" do país, ou seja, o Nordeste brasileiro. Por muitos anos da história colonial e imperial do Brasil, os termos "batuque" ou "samba" foram empregados à qualquer manifestação de origem africana que reunia danças como a umbigada, cantos e usos de instrumentos dos africanos. No final di século XIX, "samba" estava designando um "bailado popular" ou diferentes tipos de danças popular(xiba,fandango, cateretê, cambomblé, baiano) que assumiam características próprias em cada parte do país, não só pela diversidade das etnias da diáspora da Àfrica, como pela peculiaridade de cada região em que foram assentadas. No século XX, o termo foi ganhando novas acepções, como uma "fulia de batuque" e um "gênero de canção popular". O primeiro uso da

palavra no contexto musical teria sido para “Em casa de baiana”, de 1913, registrada como “samba de partido-alto”. Depois, no ano seguinte, para as obras “A viola está magoada” e “garoto vagabundo”. E, em 1916, uma canção marcante foi “Pelo Telefone”, lançado como “samba carnavalesco” e tido como marco fundador do samba urbano carioca. O Samba Urbano Carioca teve um epicentro político e sociocultural do Brasil, de base negra,no Rio de Janeiro que sofreu forte influência africana. Em meados do século XIX, mais da população da cidadesendo a capital – Imperio Português– era formada por escravos. No início desta década, o Rio contava com mais de meio milhão de habitantes, dos quais apenas a metade era natural da cidade, enquanto a outra parte era findas das antigas províncias brasileiras, principalmente da Bahia. Em busca de melhores condições de vida, uma grande quantidade de negros baianos para terras cariocas aumentou consideravelmente após a abolição da escravatura.

Por ação dos negros baianos radicados no Rio, foram introduzidos novos hábitos, costumes e valores de matrizes afro-baianas que influenciaram a cultura carioca, especialmente em eventos populares como a tradicional Festa da Penha e o carnaval, As Mulheres negras egressas da Bahia e Recôncavo baiano, as tias baianas fundaram os terreiros de candomblé e difundiram os mistérios das religiões de matrizes africanas da tradição jeje-nagô na cidade. Além das residências ou os terreiros das tias baianas sediavam diversas atividades comunitárias, como a culinária e os pagodes, onde se desenvolveria o samba urbano carioca. Dentre as tias baianas mais conhecidas do Rio, estavam as tias Sadata, Bibiana, Fê, Rosa Olé, Amélia do Aragão, Veridiana, Mônica, Perciliana de Santo Amaro e Ciata. Local de encontros em torno da religião, da culinária, da dança e da música, a casa de Tia Ciata era frequentada tanto por sambistas e por intelectuais e políticos influentes da sociedade carioca.

Entre alguns de seusfrequentadores,estavam Sinhô, pixiginha, Heitor dos Prazeres, João da baiana, Donga e Carminha, bem como alguns jornalistas e intelectuais, como João do Rio, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Francisco Guimarães (conhecido popularmente como Vagalume).

Donga registrou a canção “Pelo Telefone”onde ficou como “samba carnavalesco”. O êxito de “Pelo telefone” marcou o início oficial do samba . Essa primazia tem sido, contudo, questionada por alguns estudiosos, sob o argumento de que a obra teria sido apenas o primeiro samba sob essa categorização a fazer sucesso. Antes, foram gravados “Em casa da baiana”, de Alfredo Carlos Bricio, declarado à Biblioteca Nacional como “samba de partido-alto” em 1913, “A viola está magoada”, de Paixão Cearence, lançado como “samba” por Baiano e Júlia no ano seguinte, e “Moleque vagabundo”, “samba” de Lourival de Carvalho, também em 1914.

Outro debate relacionado à “Pelo telefone” diz respeito à autoria exclusiva de Donga, que foi logo contestada por alguns de seus contemporâneos que o acusaram de ter se apropriado de uma criação coletiva, anônima, registrando-a como apenas dele. A parte central da canção teria sido concebida nos tradicionais improvisos em encontros na casa da Tia Ciata. Sinhô reclamou a autoria do refrão “ai, se a rolinha, sinhô, sinhô” e criou outra letra em resposta a Donga. No entanto, o próprio Sinhô, que se consolidaria na década de 20, como primeiro grande nome do samba, foi acusado de se apropriar de canções ou versos alheios – ao que ele se justificava com a célebre máxima de que

samba era “como passarinho” no ar, é ”de quem pegar primeiro”. Essa defesa insere-se em uma época a qual figura do compositor popular não era a do indivíduo que compunha ou organizava sons, mas aquele que registrava e divulgava as canções. Na era das gravações mecânicas, as composições musicais – sob pretexto de garantir que não houvesse plágio – não pertenciam aos compositores, mas aos editores e, posteriormente, às gravadoras, uma realidade modificada apenas com o advento das gravações elétricas, quando o direito à propriedade do autor da obra passou a ser individual e inalienável ao compositor.

Em todo o caso, foi a partir de “Pelo Telefone” que o samba ganhou notoriedade como produto no mercado musical brasileiro. Gradualmente, o nascente samba urbano foi obtendo popularidade no Rio de Janeiro, especialmente na Festa da Penha e no arnaval. Celebrada no mês de outubro, a Festa da Penha tornou-se o grande evento para os compositores da Cidade Nova que queriam divulgar suas composições na expectativa de que fossem lançadas no carnaval seguinte. Outro divulgador nesse período foi o teatro de revista, local que consagrou Aracy Cortês como uma das primeiras cantoras de sucesso do novo gênero de canção popular. A solidificação do sistema de gravação elétrico possibilitou que a indústria fonográfica lançasse novos sambas por cantores com vozes menos potente, como Carmem Miranda e Mário Reis, intérpretes que se tornaram referências ao criar um novo jeito de interpretar o samba mais natural e espontâneo, sem tantos ornamentos, em oposição à tradição do bencanto operístico. Essas gravações seguiam um padrão estético marcado por semelhanças estruturais ao lundu e, principalmente, ao maxixe. Por conta disso, esse tipo de samba é considerado por estudiosos como “Samba-maxixe” ou “samba amaxixado”. Ainda que o samba praticado nas festividades das comunidades baianas no Rio fosse uma estilização urbana do ancestral “Samba de Roda” da Bahia, caracterizada por um samba do partido alto com estribilhos cantados ao ritmo marcado das palmas e dos pratos raspados com facas, esse samba era também influenciado pelo maxixe. Foi na década seguinte que nasceria, a partir dos morros cariocas, um novo modelo de samba bastante distinto desse estilo amaxixado associado às comunidades da Cidade Nova.

Foi o samba urbano e o samba do Estácio que nesse cenário que nasceria durante a segunda metade do anos 20, um novo tipo de samba, chamado de “samba do Estácio”, que se constituiria na gênese do samba urbano cariocaao criar um novo padrão tão revolucionário que suas inovações perduram até os dias atuais. Localizado próximo à Praça Onze e abrigando o Morro de São Carlos, o bairro do Estácio era um centro de convergência do locomoção pública, principalmente de bondinhos que serviam à Zona Norte. Sua proximidade aos nascentes morros bem como sua primazia na formação desse novo samba acabaram por vincular sua produção musical, a partir doe trens urbanos, às favelas e aos subúrbios cariocas, como oMorro da Mangueira e o bairro suburbano de Oswaldo Cruz. O samba do Estácio distinguia-se do samba da Cidade Nova tanto em aspectos temáticos, como também à melodia e ao ritmo. Feito para os desfiles dos blocos carnavalescos do bairro, o samba estaciano inovava com um andamento mais rápido, notas mais longas e uma cadência para além das palmas tradicionais. Outra mudança estrutural decorrente desse samba foi a valorização da “segunda parte” das composições: em lugar de usar a típica improvisação das rodas de samba de partido alto ou dos desfiles carnavalescos, houve a consolidação de sequências preestabelecidas, que teriam um tema – por exemplo, problemas cotidianos e a possibilidade de se encaixar tudo dentro dos

padrões de gravações fonográficos da época. Em comparação às obras da primeira geração de Donga, Sinhô e companhia, os sambas produzidos pela turma do Estácio também se destacavam que pode ser evidenciada em um depoimento de Ismael Silva acerca das inovações introduzidas por ele e seus companheiros no novo samba urbano carioca:

> [...] É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia sair na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbum pugurumdum*.

Assim, ao final da década de 1920, o moderno samba carioca possuía dois modelos distintos: o samba urbano primitivo da Cidade Nova e o novo samba sincopado da turma do Estácio. Contudo, enquanto a comunidade baiana gozava de certa legitimidade social, incluindo a proteção de personalidades importantes da sociedade carioca que apoiavam e frequentavam as rodas musicais da africanas os novos sambistas estacianos sofriam discriminação sociocultural, inclusive mediante repressão policial. O bairro popular e com grande contingente de negros e mulatos, o Estácio era um dos grandes redutos de sambistas pobres situados entre a marginalidade e a integração social, que acabaram estigmatizados pelas classes altas cariocas como vagabundos como "perigosos". Por conta dessa pecha, o samba estaciano sofreu grande preconceito social em sua origem. Para evitar perseguição policial e conquistar legitimidade social, os sambistas do Estácio decidiram vincular suas batucadas ao samba do carnaval e se organizaram naquilo que batizaram como Escolas de Sambas, como disse Ismael Silva:

> [...] Acabando o carnaval, o samba continuava porque fazíamos samba o ano inteiro. No Café Apolo, no café do Compadre, em frente, nas peixadas que fazíamos nas casas de amigos, nas feijoadas de fundo de quintal ou nas madrugadas, nas esquinas e nos bares. Aí a polícia vinha e incomodava. Mas não incomodava o pessoal do Amor (rancho carnavalesco), que tinha sede e tirava licença. E a gente com uma inveja danada. Em 1927, outubro mais ou menos, resolvemos organizar um bloco, mesmo sem licença, que pudesse pela organização nos permitir sair no carnaval e fazer samba o ano todo. A organização e o respeito, sem brigas ou arruaças, eram importantes. Chamava-se "Deixe Falar" como despique às comadres da classe média do bairro, que viviam chamando a gente de vagabundo. Malandros nós éramos, no bom sentido, mas vagabundos não.

Embora a primazia de primeira escola de samba do país seja contestada pelos núcleos formadores de Portela e Mangueira a Deixa Falar foi pioneira na difusão do termo em sua busca por estabelecer uma organização diferente dos blocos carnavalescos daquele tempo[141] e também a primeira agremiação carnavalesca a utilizar o conjunto futuramente conhecido como bateria, unidade composta por percurssão como surdos, tamborins e cuícas, que – ao se juntarem aos já utilizados pandeiros e chucalhos – deram uma característica mais "marchada" ao samba dos desfiles.

Outra razão do sucesso do samba estaciano no mercado fonográfico foi a introdução da "segunda parte", que estimulou o estabelecimento entre parcerias entre os

compositores. Por exemplo, um compositor criava o refrão de um samba e outro compositor concebia a segunda parte, como ocorreu na parceira entre Ismael Silva e Manuel Rosa em “Para Me Livrar do Mal”, resultado da primeira parte do sambista estaciano e da segunda parte do sambista da Vila Isabel. Com a crescente demanda por novos sambas pelos intérpretes, também se tornou comum a prática de compra e venda de composições. Essa transação normalmente se dava por duas maneiras distintas: o autor negociava a venda apenas da gravação do samba , isto é, o sambista mantinha-se como autor da composição, mas não receberia nenhuma parte dos ganhos obtidos com as vendas dos discos, que ficavam divididos entre o comprador e a gravadora ou da composição inteira, ou seja, o sambista perdia integralmente os direitos sobre o seu samba, inclusive de autoria. Em alguns casos, o sambista vendia a parceria ao comprador e também recebia uma parte dos lucros com as vendagens dos discos. Vender um samba significava ao sambista uma chance de ver sua produção divulgada – especialemnte quando ele ainda não gozava do mesmo prestígio adquirido pelos sambistas da primeira geração – e também um modo de suprir suas próprias dificuldades financeiras. Para o comprador, era a possibilidade de renovar seu repertório, gravar mais discos e faturar sobre as vendagens, e consolidar ainda mais sua carreira artística. Artistas com bom trânsito com as gravadoras, os populares intérpretes Francisco Alves e Mário Reis foram adeptos dessa prática, tendo adquirindo sambas de compositores como Cartola e Ismael Silva.

A popularização do samba foi nos anos 30,que marcou a ascensão do samba do Estácio como gênero musical urbano em detrimento do samba de estilo maxixe. Se as escolas de samba foram cruciais para delimitar, divulgar e legitimar o novo samba estaciano como a autêntica expressão do samba urbano carioca, o Rádio cumpriu também um papel decisivo em popularizá-lo em âmbito nacional.

Embora a radiofusão no Brasil tenha sido inaugurada oficialmente em 1922, o rádio era um veículo ainda incipiente e de natureza técnica, experimental e restrita Na década de 1920, o Rio de Janeiro abrigava apenas duas estações de pequeno alcance cuja programação limitava-se basicamente a difundir conteúdo educativo ou música erudita. Esse panorama mudou radicalmente na Era Vargas, com a ascensão política, que identificou o meio de comunicação como uma ferramenta de interesse público para fins econômicos, educacionais, culturais ou políticos, bem como para a integração nacional do país.

Assim, Hall (2006) entende que neste momento em que vivemos, marcado pela globalização, a crise de identidade é inevitável. Tal estado de crise permite aos sujeitos novas posições de identificação, tornando as identidades menos fixas e unificadas, mas abertas ao novo, sem abrir mão da sua cultura, possibilitando a aprendizagem de novos conhecimentos, neste processo irreversível - denominado globalização -, aberto à diversidade. Assim, entendemos que é função da escola criar com os alunos um espaço de valorização do seu patrimônio cultural e para isso, consideramos a teoria dos lugares de memória - proposta por Nora (1984).

A teoria dos lugares de memória foi formulada e desenvolvida a partir dos seminários ministrados por Nora na École Pratique de Hautes Etudes, em Paris, entre 1978 e 1981, sendo publicada em “Les Lieux de Mémorie”, obra composta por quatro volumes. Referindo-se à memória nacional francesa, Nora, nesta obra, considera importante inventariar os lugares onde a memória - cada vez mais ameaçada de desaparecer - ainda permanece

encarnada.

O conceito de lugares de memória, tal como concebido por Nora (1992), foi o fio condutor do relatório. A teoria dos Lugares de Memória foi formulada a partir dos seminários realizados por Pierre Nora entre 1978 e 1981, na École Pratique des Hautes Études - em Paris. A partir de 1984, sob sua direção, teve início a edição de "Les lieux de mémoire", obra que, a partir da observação do rápido desaparecimento da memória nacional francesa, propôs o inventário dos lugares onde ainda permanecia de fato encarnada, graças à vontade dos homens e apesar da passagem do tempo. Para Pierre Nora (1992) símbolos, festas, emblemas, monumentos, celebrações, elogios, dicionários e museus são lugares de memória.

A ideia de patrimônio se confunde com a de direito legítimo. A bibliografia da ciência que visa estudar a cultura material e espiritual de um povo está repleta de exemplos de culturas, nas quais os bens materiais não se caracterizam como objetos separados de seus donos. Esses produtos nem sempre têm um símbolo de utilidade. Em alguns casos, servem a propósitos manuais, mas ao mesmo tempo absorvem significados mágico-religiosos e sociais, que têm sido chamados de "fatos sociais totais". No entanto, esses bens, de natureza econômica, moral, religiosa, mágica, política, jurídica, estética, psicológica e fisiológica. Eles integram, de alguma forma, extensões morais de seus donos, e estes, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas que vão além de sua condição de indivíduos.

Em relação à cultura, Laraia (2005) conclui que,

> [...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema (LARAIA, 2005, p.101).

Há que se considerar também que na concepção pedagógica atual, há uma indissolubilidade entre educação e cultura,

> precisa partir das potencialidades do educando e motivá-lo à [...] porque a educação como formação e instrumento de participação criatividade própria. A cultura constitui o contexto próprio da educação, porque é motivação fundamental para a mobilização comunitária e quadro concreto da criatividade histórica (DEMO, 1993, p. 58).

Um decreto varguista de 1932 regulamentando a publicidade no rádio foi crucial para a transformação comercial, profissional e popular da radiodifusão brasileira. Com a autorização de que anúncios pudessem ocupar 20% (e depois 25%) da programação, o rádio tornou-se mais atrativo e seguro para os anunciantes e – somada ao aumento nas vendas de aparelhos receptores no período – transformou o veículo de sua função outrora educativa para uma potência do entretenimento. Com o aporte de recursos financeiros oriundos da propaganda, as emissoras passaram a investir na programação musical, transformando o rádio no grande divulgador da música popular do país – seja ela gravadas

em disco ou apresentadas ao vivo diretamente dos auditórios e estúdios das emissoras. Tendo o samba como grande atrativo, o rádio cedeu espaço para o gênero com os “sambas de carnaval”, divulgados para os festas carnalalescas, e os “sambas de meio de ano”, lançados ao longo do ano.

Dessa cenário, destacaram-se os radialistas Ademar José (no Rio) e Cesar Ladeira (em São Paulo), como pioneiros no estabelecimento de contratos de exclusividade com cantores para apresentação nos programas ao vivo. Isto é, em vez de receber apenas um cachê por apresentação, foi fixada a remuneração mensal, modelo que desencadeou uma disputa acirrada entre as estações de rádio, inclusive de diferentes estados, para formar seus *casts* profissionais e exclusivos com as estrelas populares da música popular e orquestras filarmônicas Grandes intérpretes do samba, como a pequena notável Carmen Miranda, passaram a assinar contratos vantajosos para atuarem de maneira exclusiva com determinada emissora de rádio.

A instituição de grandes programas de auditório criou a necessidade de se montar grandes orquestras de rádio, dirigidas por maestros arranjadores, que davam uma roupagem mais sofisticada à musical popular brasileira. Uma das mais notórias formações orquestrais do rádio foi a Orquestra Brasileira – sob comando do maestro Ramisés Gnatalli e com um time de músicos como os sambistas João da Baiana, Bide e Heitor dos Prazeres na percussão –, que combinou padrões da canção internacional da época com instrumentos populares na música brasileira, como o cavaquinho e o violão. A Orquestra Brasileira notabilizou-se com o sucesso do programa *Um milhão de melodias*, da Rádio Nacional carioca, um dos mais populares da história do rádio brasileiro.

A consolidação do samba como carro-chefe da programação musical do rádio carioca foi marcada pela associação do gênero musical com a imagem dos artistas brancos, que mesmo quando proletarizados, eram mais palatáveis ao gosto médio do público, enquanto que o sambista negro pobre permaneceu normalmente à margem desse processo como mero fornecedor das composições para os grandes intérpretes brancos ou ainda como instrumentistas acompanhantes desses. Essa forte presença de intérpretes e compositores brancos foi também decisiva para a aceitação e a valorização do samba pelas elites econômicas e culturais do país. A partir disso, a classe média passou a reconhecer o valor do ritmo inventado pelos negros brasileiros. O Teatro Municipal da capital federal passou a ser palco de elegantes bailes de carnaval frequentados pela elite carioca. Tendo contato com o gênero popular a partir de rodas de samba e choro, o renomado maestro Heitor Villa- lobos promoveu um encontro musical entre os sambistas Cartola, Zé da Zilda, Zé Espinguela, Pixinguinha, Donga, João da Baiana e outros, no navio Uruguai, ancorado no píer Mauá em 1940. O resultado das gravações foi editado nos Estados Unidos em vários outros discos. Á construção da identidade nacional Tendo atuado decisivamente para o crescimento do rádio no Brasil, na Era Vargas percebeu o samba como construção dessa ideia, especialmente sob o Estado Novo, cuja política cultural ideológica de reconceituar o popular e enaltecer tudo que fosse considerado expressão autêntica nacional, o samba foi alçado a posição de grande símbolo nacional do país e o ritmo oficial da pátria. No entanto, uma das preocupações do regime varguista era interferir na produção musical a fim de promover o samba como meio de socialização “pedagógica”, isto é, banindo composições que afrontassem a ética do regime Nessa busca de “civilizar” o samba entrou em ação

órgãos políticos como o Departamento de agência e Propaganda (DIP) para encomendar sambas que exaltassem o trabalho e censurar letras que abordassem a boêmia e a malandragem, dois dos temas mais comuns à tradição do samba urbano carioca. Também foram instituídos concursos musicais através dos quais a opinião pública elegia os seus compositores e intérpretes favoritos.

Sob Vargas, o samba teve um peso expressivo na construção de uma imagem do Brasil no exterior e foi um importante meio de divulgação cultural e turística do país. Em busca de reforçar uma imagem positiva nacional, tornou-se frequente a presença de renomados intérpretes do gênero em comitivas presidenciais a Países Latino-amrricanos. No final de 1937, os sambistas Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres participaram de uma caravana de artistas brasileiros a Montevidel que se apresentou na Gran Exposición Feria Internacional del Uruguay. O governo brasileiro também financiou um programa informativo e de música popular chamado «Uma Hora do Brasil», produzido e irradiado pela Rádio El Mundo, de, que teve ao Buenos Aires, menos uma irradiação para a irradiação nazista. Quando o regime de Vargas aproximou-se dos Estados Unidos, o DIP fez um acordo para a transmissão de programas de rádio brasileiro em centenas de emissoras da rede CBS Sob esse contexto, o samba "Aquarela do Brasil" (de Ary Barroso) foi lançado no mercado dos Estados Unidos, tornando-se o primeiro sucesso musical brasileiro no exterior e uma das obras mais populares do cancioneiro popular nacional.] Em meio a meio da política da vizinhança , Walter Disney visitou a Portela em sua passagem pelo Brasil em 1941, de onde se aventou a hipótese de que ,Zé Carioca, personagem criado pelo cartunista para exprimir o jeito brasileiro, teria sido inspirado pela figura do sambista Paulo Portela.

A ascensão do samba como gênero musical popular no Brasil também contou com a sua divulgação no cinema brasileiro, especialmente nascomédias musicais, sendo parte integrante de trilhas sonoras, da trama ou mesmo tema principal da obra cinematográfica. A boa aceitação do público com o curta-metragem "Voz do Carnaval" ,abriu caminho para diversas outras obras cinematográficas relacionadas ao ritmo, muitas das quais contavam com forte presença de intérpretes ídolos do rádio no elenco, como Álô Alô Brasil", que teve as irmãs Carmen e Aurora Miranda, Francisco Alves, Mário Reis, Dircinha Batista, o Bando da Lua, Almirante, Lamartine Babo, entre outros. O advento dos populares filmes de chanchada tornou o cinema brasileiro um dos maiores divulgadores de músicas carnavalescas. Contudo, no decorrer da década, o samba dos bambas cariocas foi perdendo espaço no rádio brasileiro para novos subgêneros que se formavam, enquanto figuras como Cartola e Ismael Silva foram caindo no ostracismo até saírem da cena musical no final da década de 1940.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De uma forma geral, o samba-canção ficou marcado como uma variante de andamento mais lento, com uma dominância da linha melódica sobre a marcação rítmica que explora basicamente a temática da subjetividade e do sentimento. Como seus lançamentos ocorriam fora da época carnavalesca, a vertente ficou vinculada aos chamados "samba de meio de ano". Contudo, durante os anos 1930, o termo samba-canção foi empregado

para designar arbitrariamente muitas composições contidas essa denominação de “samba de meio de ano”, mas que não eram ainda sambas-canções propriamente ditos,[234] sejam elas mais tristonhas a mais animadas. De outra parte, muitos sambas à época de seu lançamento seriam posteriormente reconhecidos como samba-canção, como o caso de obras de Ary Barroso e Noel Rosa Não por acaso, Zuza Homem de Mello e Jadir severiano consideram que o estilo foi verdadeiramente inaugurado com a segunda versão da canção “rancho fundo”, com melodia de Ary Barroso e letra de Lamartine Babo.

Basicamente, o Carnaval era reservado para o lançamento de marchinhas e sambas de enredo, variante tipificada dessa forma anos 1930 por causa da letra e da melodia, que devem compreender o resumo poético do tema escolhido pela escola de samba para o seu dedfile carvavalesco. Diferente do samba-enredo, o samba de terreiro ou também samba de quadra ,era uma modalidade de samba de andamento curto, com a segunda parte mais comedida que prepara a virada da bateria para um retorno, mais vivo, ao início. Seu formato foi também consolidado na década de 1930.

Também dessa época, o samba choro – no princípio chamado de choro-canção ou choro cantado – era uma vertente sincopada híbrida de samba com o instrumental choro, mas com andamento médio e presença de letra. Criada pela indústria fonográfica brasileira, foi lançado, ao que tudo indica, com “Amor em excesso”, de Gadé e Falfredo Silva , em 1932. Um dos mais populares sambas dessa variante é”Carinhoso”, de Pixiguinha, lançado como choro em 1917, recebeu letra e acabou relançado duas décadas depois, na voz de Orlando Silva, com grande êxito comercial. Na década seguinte, o cavaquinista Waldir azevedo popularizaria o chorinho, uma espécie de samba instrumental de andamento rápido.

REFERÊNCIAS

Albin, Ricardo Cravo (2003). O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações

Alencar, Edigar de (1981). Nosso Sinhô do Samba. Rio de Janeiro: Funarte

Alvarenga, Oneyda, ed. (1960). Musica Popular Brasileira. Porto Alegre: Globo

Benchimol, Jaime Larry (1990). Pereira Passos: um Haussmann tropical; a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes

Bolão, Oscar (2009). Batuque É Um Privilégio. Rio de Janeiro: Lumiar

Cabral, Sergio (1996). As escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar

Cabral, Sergio (1996). MPB na era no rádio. São Paulo: Editora Moderna

Caldeira, Jorge (2007). A construção do samba. São Paulo: Mameluco

Candeia Filho, Antonio; Araujo, Isnard (1978). Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Lidador

Cardoso Júnior, Abel (1978). Carmen Miranda – A cantora do Brasil. São Paulo: Edição particular do autor

Carneiro, Edison (2005). Antologia do Negro Brasileiro. Rio de Janeiro: Agir

Castro, Maurício Barros de (2016). Zicartola: memórias de uma casa de samba. São Paulo: Itaú Cultural. Consultado em 7 de agosto de 2020

Castro, Ruy (2015). A noite do meu bem. São Paulo: Companhia das Letras

Domingues, Henrique Foreis (Almirante) (1977). No Tempo de Noel Rosa 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora

Efegê, Jota (2007). Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira. Vol. 1 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte

Fernandes, Nelson da Nobrega (2001). Escolas de samba - sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca

Ferraretto, Luiz Arthur (2001). Rádio: o veículo, a história e a técnica. Porto Alegre: Sagra Luzzatto

Franceschi, Humberto M (2002). A Casa Edison e seu tempo. Rio de Janeiro: Sarapuí

Franceschi, Humberto M (2010). Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931. São Paulo: Instituto Moreira Salles

Frota, Wander Nunes (2003). Auxílio luxuoso: Samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural. São Paulo: Anna Blume

Garcia, Tânia da Costa (2004). O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946). São Paulo: Anna Blume

Garcia, Walter (1999). Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra

Giron, Luís Antônio (2001). Mario Reis: O fino do samba. São Paulo: Editora 34

Goulart, Silvana (1990). Sob a Verdade Oficial: Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero

Guimarães, Francisco (Vagalume) (1978). Na roda do samba. Rio de Janeiro: Funarte

Ramos, Fernão; Miranda, Luis Felipe, eds. (1997). «Cinédia». Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Senac

Lopes, Nei (2004). Enciclopédia brasileira da diáspora africana. Rio de Janeiro: Selo Negro

Lopes, Nei (2012). Novo Dicionário Banto do Brasil. Rio de Janeiro: Pallas

Lopes, Nei (2005). Partido-alto: samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas

Lopes, Nei; Simas, Luiz Antonio (2015). Dicionário da História Social do Samba 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

Lopes, Nei (2019). «O amplo e diversificado universo do samba». In: Stroeter, Guga; Mori, Elisa. Uma árvore da música brasileira. São Paulo: Sesc

Macedo, Marcio José de (2007). «Anotações para uma História dos Bailes Negros em São Paulo». In: Barbosa, Marcio; Ribeiro, Esmeralda. Bailes: Soul, Samba-Rock, Hip Hop e Identidade em São Paulo. São Paulo: Quilombhoje

Marcondes, Marcos Antônio, ed. (1977). Enciclopédia da música brasileira - erudita, folclórica e popular. ***2*** *1ª ed. São Paulo: Art Ed*

Máximo, João; Didier, Carlos (1990). Noel Rosa: Uma Biografia. Brasília: UnB

Mello, Zuza Homem de; Severiano, Jairo (1997). A Canção no Tempo - Volume 1. São Paulo: Editora 34

Mello, Zuza Homem de; Severiano, Jairo (2015). A Canção no Tempo - Volume 2 6ª ed. São Paulo: Editora 34

Mello, Zuza Homem de (2000). Enciclopedia da Musica Brasileira Samba e Choro. São Paulo: Publifolha

Mendes, Roberto; Júnior, Waldomiro (1976). Chula: Comportamento traduzido em canção. Salvador: Fundação ADM

Motta, Nelson (2000). Noites Tropicais. Rio de Janeiro: Objetiva

Moura, Roberto (1983). Tia Ciata e a pequena Africa no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte

Muniz Jr, José (1976). Do Batuque à escola de samba. São Paulo: Símbolo

Naves, Santuza Cambraia (2004). Da bossa nova à tropicália 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar

Neto, Lira (2017). Uma história do samba: As origens. São Paulo: Companhia das Letras

Pereira, Carlos Alberto Messeder (2003). Cacique de Ramos: Uma História que deu Samba. [S.l.]: E-Papers

Ruiz, Roberto (1984). Araci Cortes: linda flor. Rio de Janeiro: Funarte

Sabino, Jorge; Lody, Raul Giovanni da Motta (2011). Danças de matriz africana: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas

Sadie, Stanley, ed. (1994). Dicionário Grovede música: edição concisa. Traduzido por Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar

Sandroni, Carlos (2001). Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Zahar

Saroldi, Luiz Carlos; Moreira, Sonia Virginia (2005). Rádio Nacional: o Brasil em sintonia 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar

Severiano, Jairo (2009). Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34

Silva, Marília T. Barboza da; Oliveira Filho, Artur L (1998). Cartola, os tempos idos 2 ed. Rio de Janeiro: Gryphus

Sodré, Muniz (1998). Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda

Souza, Tarik de (2003). Tem mais samba: das raízes à eletrônica. São Paulo: Editora 34

Tatit, Luiz (1996). O cancionista: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp

Tinhorão, José Ramos (1990). História Social da Música Popular Brasileira. Lisboa: Caminho Editorial

Tinhorão, José Ramos (1997). Música Popular — Um Tema em Debate. São Paulo: Editora 34

Tinhorão, José Ramos (1969). O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior. Rio de Janeiro: JCM Editores

Tinhorão, José Ramos (1974). Pequena História da Música Popular (da Modinha á Canção de Protesto). Petrópolis: Vozes

Vasconcelos, Ary (1977). Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque. São Paulo: Livraria Santanna

Velloso, Mônica Pimenta (1982). «Cultura e poder político no Estado Novo: uma configuração do campo intelectual». Estado Novo: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar

Vianna, Hermano, ed. (1995). O Mistério do Samba. ***2*** *1 ed. Rio de Janeiro: Zahar*

Wisnik, José Miguel (1987). «Algumas questões de música e política no Brasil». In: Bosi, Alfredo. Cultura brasileira, temas e situações. São Paulo: Ática

«Batuque». Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. 2020. Consultado em 7 de agosto de 2020

CAPÍTULO 3

A PEDRA DOS DOIS OLHOS: UM PATRIMÔNIO CULTURAL

Data de aceite: 20/05/2021

Alberto Carlos de Souza

RESUMO: Esta experiência interdisciplinar buscou como desafio discutir entre adolescentes de uma escola pública do Município de Vitória/ES o conceito de patrimônio cultural e, a partir desse conceito, reconhecer os bens materiais e imateriais formadores do patrimônio daquele município. O trabalho de campo resultou na criação estética coletiva de uma exposição dos desenhos feitos Papel Chamex A5 e Giz Carvão sobre uma leitura estética da Pedra Dos Dois Olhos, que foi retratada em uma exposição coletiva dos estudantes do 5 Ano B em papel e Giz Carvão. A exposição culmiou na Mostra Cultural da escola de Ensino Fundamental" Profo. Vercenílio da Silva Pascoal", situada em Vitória – ES.

PALAVRAS - CHAVE: Pedra dos Dois Olhos; Lugares de memória; Identidade Cultural.

THE PEDRA DOS DOIS OLHOS: A CULTUAL HERITAGER

ABSTRACT: This interdisciplinary experience sought to challenge discuss between teenagers from a public school in the city of VitóriaES the concept of cultural heritage and, from that concept, recognize the material and immaterial goods of shapers that heritage. The field work resulted in the creation of a collective aesthetic exhibition of drawings made Paper A5 and Chalk Coal Chamex on aesthetic reading of Stone in both eyes, which was portrayed in a collective exhibition of the students of the 5 Year B on paper and Chalk. The exhibition culmiou at elementary school's Cultural "Profo. Vercenílio da Silva Pascoal ", located in Vitória-ES.

KEYWORDS: Stone in both eyes; Places of memory; Cultural Identity.

LA PEDRA DOS DOIS OLHOS: UM PATRIMONIO CULTURAL

RESUMEN: Esta experiencia interdisciplinaria buscó desafiar a discutir entre adolescentes de una escuela pública en la ciudad de VitóriaES el concepto de patrimonio cultural y, de ese concepto, reconocer los bienes materiales e inmateriales de modeladores ese patrimonio. El trabajo de campo resultó en la creación de una estética colectiva de dibujos papel A5 y tiza carbón Chamex en lectura estética de la piedra en ambos ojos, que fue retratado en una exposición colectiva de los estudiantes del 5 año B en papel y tiza. La exposición culmiou en el Cultural de la escuela primaria "Profo. Vercenílio da Silva Pascoal ", situado en Vitória-ES.

PALABRAS CLAVE: Piedra en ambos ojos; Lugares de memoria; Identidad cultural.

INTRODUÇÃO

A Arte e História, em "intermezzo", buscaram desenvolver com adolescentes matriculados no 5 Ano B do ensino fundamental esta experiência interdisciplinar em uma escola pública situada em Joana D'arc – um Bairro do Município de Vitória – ES. Tal intervenção teve como objetivo despertar nesses adolescentes a importância da valorização do patrimônio cultural. A partir da problematização desse conceito e do reconhecimento dos bens materiais e imateriais constituintes do patrimônio histórico do Município, deu-se a escolha do bem

que seria o objeto da criação estética da exposição coletiva: a Pedra dos Dois Olhos, que foi retratado em papel Chamex A5 e Giz carvão, sendo a folha A5 colada em cartolias coloridas de dupla face em tamanho padrão.

Tal proposta de ensino foi elaborada com a participação da disciplina Saúde Escolar, do curso de graduação em Enfermagem da Universidade Federal do Espírito Santo – uma disciplina que também contempla em seu conteúdo a questão da identidade da criança e do adolescente e a cidadania -, a partir da compreensão de que a cultura faz parte do cotidiano, das mudanças e é aspecto fundamental à realidade humana, pois é impossível de ser discutida sem ser problematizada em um processo social concreto, onde cada indivíduo tem atitudes e identidades diferentes associadas ao processo de globalização em que se vive hoje (HALL, 2012).

Para Hall (2012), na modernidade reflexiva em que vivemos, o homem – diferente da concepção iluminista ou sociológica -, é um sujeito descentrado e que vive em crise de identidade, visto que as velhas identidades estão continuamente sendo substituídas por novas identidades. Nesta perspectiva, o autor parte de três concepções de sujeitos construídos e assumidos ao longo do processo histórico que determina as identidades, a saber:

- O sujeito iluminista: aquele que era centrado, possuindo uma concepção individualizada na qual o centro essencial do “Eu” correspondia à sua identidade;
- O sujeito sociológico: aquele que rompeu com esta concepção na medida em que passou por transformações de idéias, de pensamentos, a partir de onde começou a interagir com a sociedade e,
- O sujeito pós-moderno: aquele que faz ruptura com a concepção sociológica, quando é perturbado com as mudanças estruturadas e institucionais, assumindo identidades diferentes em diferentes momentos.

Hall (2012) denomina esse fenômeno de ruptura sociológica como crise de identidade, no qual as estruturas e os processos centrais da sociedade moderna estão abalados por referências que se apóiam no mundo social. Este fenômeno, chamado pelo autor de descentramento, tem características positivas, pois desarticula identidades estáveis do passado, mas abre possibilidades novas de serem criadas, produzindo sujeitos não mais como identidades fixas e estáveis, mas sujeitos fragmentados, com identidades abertas, contraditórias, inacabadas, sempre em processo, assim como a própria história dos mesmos.

Dessa forma, Hall (2012) entende que neste tempo em que nós vivemos, marcado pela globalização, a crise de identidade é inevitável. Tal estado de crise possibilita aos sujeitos novas posições de identificação, tornando as identidades menos fixas e unificadas, e sim abertas ao novo, sem abrir mão de sua cultura, possibilitando aprender novos conhecimentos, nesse processo que é irreversível – chamado globalização -, aberto à diversidade. Assim posto, entendemos ser função da escola criar junto ao alunado um espaço de valorização de seu patrimônio cultural e para tal, consideramos a teoria dos lugares de memória – conforme proposição de Nora (1984).

A teoria dos lugares da memória foi formulada e desenvolvida a partir dos seminários orientados por Nora na *École Pratique de Hautes Etudes*, de Paris, entre 1978 e 1981, sendo editada em "*Les Lieux de Mémorie*", uma obra composta por quatro volumes. Reportando-se à memória nacional francesa, Nora, nesta obra, considera ser importante inventariar os lugares onde a memória – cada vez mais ameaçada de desaparecer -, ainda permanece encarnada.

O conceito de lugares de memória, conforme concepção de Nora (1992) foi a baliza norteadora do relatório. A teoria dos Lugares de Memória foi formulada a partir dos seminários orientados por Pierre Nora entre 1978 a 1981, na École Pratique des Hautes Études – em Paris. A partir de 1984, sob sua direção, iniciou-se a edição de "Les lieux de mémoire", uma obra que partindo da constatação do rápido desaparecimento da memória nacional francesa, propôs o inventariamento dos lugares onde a mesma ainda se mantinha de fato encarnada, graças à vontade dos homens e apesar da passagem do tempo. Para Pierre Nora (1992) símbolos, festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus são lugares de memória.

Há de se considerar, ainda, que na concepção pedagógica atual, existe uma indissolubilidade entre educação e cultura,

> [...] porque a educação como formação e instrumento de participação precisa partir das potencialidades do educando e motivá-lo à criatividade própria. A cultura constitui o contexto próprio da educação, porque é motivação fundamental para a mobilização comunitária e quadro concreto da criatividade histórica (DEMO, 1993, p. 58).

A Escola, nessa perspectiva, enquanto instituição formadora tem um relevante papel na valorização do patrimônio cultural. Assim posto, a Lei Diretrizes e Bases da Educação (LDB), estabelece em seu artigo primeiro que "a educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade e nas manifestações culturais" (BRZEZINSK, 2002, p. 246).

Em seu artigo 26º, a referida LDB recomenda que os sistemas de ensino e estabelecimento escolar devem ter, no ensino fundamental e médio, uma base nacional comum e outra diversificada, "exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e da clientela" (BRZEZINSK, 2002, p. 246).

A LDB prescreve que, entre outros conhecimentos, o ensino de Arte e da História constituem componentes curriculares obrigatórios, nos diversos níveis da educação fundamental, de forma a promover a consciência e o desenvolvimento cultural – local e universal -, dos alunos. De acordo com a referida lei, o ensino deverá valorizar a experiência extracurricular dos educandos e, foi nesta perspectiva que se inseriu este processo interdisciplinar de ensino que foi viabilizado por essas referidas disciplinas com os alunos matriculados na turma de 5 Ano B da EMEF "Professor Vercenílio da Silva Pascoal".

Esta experiência interdisciplinar de ensino, envolvendo as disciplinas Educação Artística e História, esteve em concordância com as recomendações dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), uma vez que

> [...] É fundamental que a escola assuma a valorização da cultura de seu próprio grupo e, ao mesmo tempo, busque ultrapassar seus limites, propiciando às crianças e aos jovens pertencentes aos diferentes grupos sociais o acesso ao saber, tanto no que diz respeito aos conhecimentos socialmente relevantes da cultura brasileira no âmbito nacional e regional como no que faz parte do patrimônio universal da humanidade. É igualmente importante que ela favoreça a utilização das múltiplas linguagens, das expressões e dos conhecimentos históricos, sociais, científicos, tecnológicos, sem perder de vista a autonomia intelectual e moral do aluno, como finalidade básica da educação (BRASIL, 1998, p. 44).

A LDB prescreve que, entre outros conhecimentos, o ensino de Arte e da História constituem componentes curriculares obrigatórios, nos diversos níveis da educação fundamental, de forma a promover a consciência e o desenvolvimento cultural – local e universal -, dos alunos. De acordo com a referida lei, o ensino deverá valorizar a experiência extracurricular dos educandos e, foi nesta perspectiva que se inseriu este processo interdisciplinar que foi viabilizado por essas disciplinas com os alunos matriculados na turma de quinto ano dessas referida escola. A Pedra dos Dois Olhos (re) nasce com vários olhares artísticos com envolvimento dos alunos e das disciplinas Educação Artística e História, esteve em concordância com as recomendações dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), uma vez que:

> [...] É fundamental que a escola assuma a valorização da cultura de seu próprio grupo (...) buscando ultrapassar seus limites, propiciando às crianças e aos jovens pertencentes aos diferentes grupos sociais o acesso ao saber (...) relevantes da cultura brasileira no âmbito nacional e regional como no que faz parte do patrimônio universal da humanidade (BRASIL, 1998, p. 44).

Sobre este relato, especificamente, tratou-se de um projeto implementado à luz dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) – um documento editado pelo Ministério da Educação e que oferece as balizas para se construir uma referência curricular nacional para o ensino fundamental. Dentre as suas muitas recomendações estes parâmetros recomendam aos educadores que

> [...] as crianças e os jovens deste país desenvolvam suas diferentes capacidades, enfatizando que a apropriação dos conhecimentos socialmente elaborados é a base para a construção da cidadania e da sua identidade, e que todos são capazes de aprender e mostrar que a escola deve proporcionar ambientes de construção dos seus conhecimentos e de desenvolvimento de suas Inteligências com suas múltiplas competências (BRASIL, 1998, p. 10-11).

Tais PCN prescrevem também que os temas sociais urgentes – chamados Temas Transversais -, devam ser desenvolvidos de maneira interdisciplinar no ensino fundamental (BRASIL, 1998).

De acordo com os referidos PCN, é necessário que os docentes atuem com a diversidade existente entre os alunos e que com os seus conhecimentos prévios sirvam como fonte de aprendizagem de convívio social e não apenas como um meio de aprendizagem de conteúdos específicos (BRASIL, 1998).

Assim posto, a relevância desta experiência interdisciplinar de ensino situou-se na possibilidade de desenvolver neste grupo de alunos do Bairro de Joana D'arc a condição de sujeitos políticos, conscientes de sua identidade e capazes de se organizarem para defender seus interesses e de se relacionarem com outros grupos semelhantes, como instituições do governo e com organizações não-governamentais, na defesa de seus direitos e na preservação de seu patrimônio e na manutenção de sua cultura.

OBJETIVOS

Esta experiência interdisciplinar de ensino teve como objetivos: discutir o conceito de patrimônio cultural, reconhecer os bens materiais e imateriais que constituem o patrimônio cultural do Município de Vitória - ES, e criar, em uma oficina de produção estética, uma leitura - através da técnica de em papel A5 com Giz carvão -, do bem escolhido pelos alunos – no caso, a Pedra dos Dois Olhos.

METODOLOGIA

O início da experiência foi a problematização junto com os alunos do conceito de patrimônio cultural. Segundo o artigo 216 da nossa Constituição (BRASIL, 1992, p. 120), "constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referências à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira", nos quais se incluem:

> I – as formas de expressão;
>
> II – os modos de criar, fazer e viver;
>
> III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
>
> IV – as obras, os objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
>
> V – Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico e científico.

Com tudo, de acordo com a explicação da legislação, o conjunto de bens que podem ser tombados – de acordo com o artigo 216, incisos IV e V-, no texto da constituição, é considerado patrimônio cultural brasileiro, em depoimento ao Conselho Federal de Cultura, em janeiro de 1968, segundo Andrade(1987,p.71) diz que " os bens a proteger de valor arqueológico, histórico, artístico e natural[...] avultam, porém, os monumentos arquitetônicos, como núcleo primacial de nosso patrimônio".

A idéia de patrimônio se confunde com a de direito legítimo. A bibliografia da ciência que tem por objetivo estudar a cultura material e espiritual de um povo está repleta de exemplos de culturas, nas quais os bens materiais não são caracterizados como objetos apartados de seus proprietários. Esses bens, nem sempre têm símbolo de serventia. Em alguns casos, servem propósitos manuais, mas absorvem, ao mesmo tempo, significados

mágicos- religiosos e sociais, que foram chamados de “fatos sociais totais”. No entanto, esses bens, de natureza econômica, moral, religiosa, mágica, política, jurídica, estética, psicológica e fisiológica. Integram, de algum modo, extensões morais de seus donos, e estes, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas que ultrapassam sua condição de indivíduos.

Segundo Marcel Mauss(1974), afirma que:

> [...] se a noção de espírito nos pareceu ligada à de propriedade, inversamente esta se liga àquela. Propriedade e força são dois termos inseparáveis; propriedade e espírito se confudem (MAUSS,1974, p.133).

Dentre os muitos bens que constituem o patrimônio cultural do Município de Vitória/ ES, reconhecidos pelos alunos, tais como o Panela de Barro feitas pela associação das Paneleiras, as comidas típicas como a Muqueca capixaba, as praias, o Palácio Anchieta e a Catedral Metropolitana, a escolha dos mesmos recaiu sobre a Pedra dos dois Olhos. De fato, a Pedra dos dois Olhos é um lugar de memória, realidade onde se imbricam e implicam a memória e a história.

Esses adolescentes, por unanimidade, julgaram ser a Pedra dos dois Olhos o mais importante patrimônio cultural do Município de Vitória.

Seguiu-se, então, a visitação monitorada dos 35 alunos da turma do 5 Ano B do ensino fundamental a Pedra dos dois Olhos, momento em que os mesmos elaboraram croquis do referido patrimônio. A partir daí, deu-se o início a um estudo descritivo no qual se buscou valorizar os aspectos históricos da pedra e a sua importância enquanto patrimônio cultural capixaba e nacional.

À disciplina Educação Artística coube a tarefa de monitorar os alunos de ambas as turma do 5 Ano B na criação exposição coletiva em papel tendo como tema a pedra dos Dois Olhos, a partir da leitura do croqui escolhido pelos alunos.

O processo de criação constou das seguintes etapas: revestimento do suporte da cartolina colorida dupla face, ampliação do desenho a mão livre com giz carvão – tarefa que coube a quatro alunos, escolhidos pelo próprio grupo graças a suas habilidades manuais.

Nessa oficina de produção estética que teve a duração de dois meses, ocupando todos os espaços da disciplina Educação Artística e, quando necessário, os espaços da disciplina História, buscamos na criação coletiva dos croquis exercitar o conceito de “tensão psíquica”, conforme proposto por Ostrower (2010), entendida como uma noção de renovação constante do potencial criador, aspecto a seu ver relevante para a criação.

A validação da experiência ocorreu na Mostra Cultural daquele ano da exposição

O instrumento utilizado para a validação foi um questionário e o preenchimento do mesmo se deu após a apreciação das obras, na Mostra Cultural de Novembro de 2015 .

O A Pedra dos Dois Olhos (re)nasce na leitura dos alunos

A partir da discussão de que a cultura é um processo de identificação comunitária, significando, pois um “produto tipicamente humano e social, no sentido da ativação das potencialidades e da criatividade de cada sociedade, com relação ao desenvolvimento de

si mesma e ao relacionamento com o ambiente" (DEMO, 2003, p. 55), os alunos virão toda a exposição dos croquis da pedra dos dois olhos – onde consideram pelos mesmos como o País dos estudantes um dos mais relevante patrimônio material de Vitória/ES.

Falar da *Pedra dos Olhos* é descrever parte de minha infância e juventude. Por quê? Bem, quando cheguei ao bairro de Jucutuquara (hoje Fradinhos) em 1952, com 4 anos de idade, vindo do alto da Vila Rubim (próximo ao Morro do Quadro), após meu pai ter adquirido um pedaço de terra do velho Milton Monjardim, após insistência de minha mãe e de minha avó materna Tereza Pontes da Silva, pois a matriarca da maior parte dos moradores do bairro de Fradinhos, Maria Pontes Poltroniere, a "Mariquinha" era irmã de minha avó, e a sua filha Helena Poltroniere Monjardim era prima de minha mãe, ou seja, esposa do velho Milton Monjardim. É aquele caso de todos quererem morar perto dos parentes.

Meu pai então funcionário da Cia. Vale do Rio Doce, edificou uma grande residência no alto do vale dos Fradinhos, conhecido como "final da linha de bonde de Jucutuquara". As janelas do meu quarto davam para o lado oposto do vale, onde estava a Pedra dos Olhos. Ai começa nossa história, a Pedra dos Olhos e o Solar Monjadim passaram a ser a moldura de minha paisagem diária. É como eu fosse dar o bom dia a este monumento natural e ao monumento histórico que contemplava os meus olhos. Aos 12 anos, me aventurei, com 2 irmãos mais velhos, e cheguei ao topo do monumento. Foi um dia de glória, parecia que tinha conquistado o mundo. Algumas semanas depois, nos aventuramos a chegar aos seus olhos. Foi uma aventura radical, que ficou para sempre em minha memória.

Posso afirmar que por mais de 20 anos eu fui um felizardo contemplando estas belezas impar. Sua imponência era digna de reverencia. Os seus olhos não estão voltados para o vale verde dos Fradinhos, mas sim para zona norte da ilha, sendo observado até do alto do planalto de Carapina, por quem se dirige a Vitória pela Br.101. Se olharmos da Rodovia do Sol, na altura de Itaparica, de lá podemos observar a *Pedra dos Olhos.* Ele encantou e intrigaram os viajantes, cientistas que visitaram a ilha.

Conhecida também como *Pedra do Leopardo*, conforme descreve o historiador Adelpho Monjardim, por causa de sua cobertura granítica estar coberta de inúmeras espécies de "Gravatás" (Bromélias, e Velosiáceas), tendo a visão de estar toda sua face externa pintada, dando forma a deste animal sentado, de costas. Esta visão é a que pode ser observada pelo lado dos Fradinhos.

Podemos afirmar que sempre foi livre, ou seja, sem dono, apenas fazendo limites com as propriedades de Maximo Vieira Varejão, Família Jantorno e terras do Coronel José Martins Figueiredo. Hoje pertence ao poder público, pois serve de limites ao Parque da Fonte Grande e Parque Natural Municipal Pedra dos Olhos. A parte leste ainda pertence à família Jantorno.

A Pedra dos Olhos é um bloco granítico compacto, sob forma de "pão de açúcar", destacando-se no Maciço Central com seus 296 m de altitude. Pico verdadeiramente impressionante, não só pelo aspecto, mas também pela imponência, prende e fascina; em meio a um anfiteatro de morros, ergue-se altivo e sobranceiro. A face norte apresenta dois orifícios, autênticas cavernas perfuradas em rocha viva ao longo do tempo. Pelo bairro de Tabuazeiro e circunvizinhos, lá estão seus dois olhos. Integrado à Área de Proteção

Ambiental do Maciço Central, o *Parque Municipal Natural Pedra dos Olhos* atrai os amantes dos esportes radicais, especialmente o “rappel” e a escalada, e aqueles que buscam uma bela vista. A *Pedra dos Olhos* tem seus olhos esculpidos pela erosão. Do alto da pedra, é possível ver quase cidade de Vitória e municípios vizinhos.

Jucutuquara significa “pássaro de buraco de pedra”. Perde-se a contagem dos séculos e época em que os índios tupis talvez amedrontados com alguma ave gigantesca, batizaram o estranho ser de *Jucu-ita-quera*. Este se escondia num dos dois buracos profundos do pico que se abrem na metade de sua altura, na face leste. Com o passar dos tempos à lenda foi esquecida e o nome que se transferiu para o pico. Dependendo do lado e de quem olha, o pico pode assumir outras formas e mudar de nome *Jucutuquara* e também *yticutuquara* (pronuncia se *Riticutuquara*), que significa “conchas suspensas”, condizentes com a forma e a colocação dos buracos. Pela mesma razão o vulgo passou a denomina-la de Pedras dos Olhos batizada pela própria natureza diz Adelpho Monjardim, em Vitória Física, livro editado pela Revista Canaã Editora em 1950. As mutações lingüísticas cuidaram de fazer valer sua corruptela na linguagem popular e ele se tornou Jucutuquara, o bairro espremido entre seus congêneres: Forte São João, Ilha de Santa Maria, Maruípe, Fradinhos e as encostas da elevação de cujo pico leva nome. Um nome que é dele apenas, pois o pico é hoje conhecido pelo povo como pico dos *Dois 0lhos*.

Mas, no século XIX, um nobre holandês, Maximiliano Wied Neuwied, príncipe precursor dos atuais brazilianistas, daqueles que cruzaram terras inóspitas para descobrir espécimes raros e raças diferentes, viria descrever o núcleo inicial do bairro Jucutuquara, em seu livro *Viagem ao Brasil* nos anos de 1815 a 1817. Wied Neuwied começa por encantarem-se com o convento da Penha, as árvores, as ilhas, terminando por confundir a baia de Vitória com um rio caudaloso, ao qual chamou rio Espírito Santo. Mas deixemo-lo narrar as suas descobertas: *“Seguíamos para Pedra d’água, solitária sem a elevação à margem do rio com o fim de transportar as nossas quatro montarias e dois burros de carga, através do rio Espírito Santo.” “Frente a nos, no topo da serra situada da outra banda, vimos o notável rochedo de Jucutuquara, situado não longe de Vila Vitória”.* Parecido com o *“Dent de Jaman do Pays de Vaud”,* chama a atenção de longe; está colocada em tranqüilas e verdejantes eminências parcialmente vestidas de pequenas matas. Diante dele, mais perto do rio, fica a aprazível fazenda “Rumão”, em frente da qual a ilha das Pombas se ergue sobre a superfície espelhante do rio. Este é o marco inicial do bairro Jucutuquara descrito por um nobre que deixou também sua impressão de Vitória com suas casas em estilo português, balcões e rótulas de madeira. Ele só não disse que existiam também moradias construídas de taipa cobertas de sapé ou de palha de pindoba. Porém esclareceram que na última metade do século XVII a região do Espírito Santo não continha mais que 500 portugueses e quatro aldeias indígenas.

Como chegar: pelo bairro Tabuazeiro, na Avenida Coronel José Martins Figueiredo sobe-se a pé até a pedra. Ou pelo bairro de Fradinhos, indo de ônibus, saltando no primeiro ponto, sobe a primeira ladeira à direita; de carro, pela Rua José Malta. Como monumento natural foi tombado provisoriamente pelo Conselho Municipal do Plano Diretor Urbano (FARIAS,2011).

No processo de criação da exposição coletiva da pedra dos dois olhos, que se viu gerou uma discussão histórica sobre o referido patrimônio, buscarmos através da renovação

constante do potencial criador explorar a tensão psíquica dos alunos, pois,

> [...] Compreendemos, na criação, que a ulterior finalidade do nosso fazer seja poder ampliar em nós a experiência da vitalidade. Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade, criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer(...) Daí o sentimento essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida (OSTROWER, 2005, p. 28).

Tais obras, denominada “Multiplos Olhares sobre a Pedra dos Dois Olhos” e criada coletivamente pelos alunos nos três últimos meses do ano letivo de 2015, foi uma Exposição Coletiva para Mostra Cultural na Escola Municipal de Ensino Fundamental (EMEF) “Professor Vercenílio da Silva Pascoal”, uma escola da Rede Municipal de Ensino de Vitória – ES, situada no Bairro de Joana D’arc.

Validação da experiência: com a palavra final os adolescentes

Arte é linguagem, comunicação e expressão. Muito antes de o homem falar ou escrever ele já desenhava nas cavernas para se comunicar ou expressar sua visão de mundo. A arte está presente nos mais diversos espaços da sociedade e seu conhecimento abre perspectiva para que a pessoa compreenda o mundo numa dimensão poética, ensinando que são possíveis transformações no sentido da vida e que as referências, podem ser flexíveis. O processo de criação é comum tanto para o cientista quanto para o artista, sendo resultado de um processo de trabalho árduo e muito estudo a respeito de um dado assunto. Na verdade, nunca foi possível ciência sem imaginação, nem arte sem conhecimento. A educação do século XXI exige novos paradigmas que evitem a oposição entre arte e ciência, pois ambas possibilitam que o ser humano crie condições para transformações político-sociais.

Estes foram os pressupostos que nortearam essa experiência interdisciplinar de ensino, buscando ligar a Educação Artística à História, numa perspectiva de valorizar através de um tratamento analítico e crítico o nosso patrimônio local.

Mas, a guisa de finalização, uma questão se apresenta: será que a utilização do deseho croqui como linguagem plástica significou para aqueles adolescentes a aquisição de conhecimentos históricos que lhes possibilitassem situar-se como sujeitos que, num mundo globalizado, se abrem para o novo sem abrir mão de sua cultura local?

Participaram da validação dessa experiência dos trnta e cinco adolescentes, do conjunto de alunos da turma do quinto ano. Mas afinal, o que significou participar desse processo de fazer (re)nascer a Pedra dos Dois Olhos? As falas de alguns dos adolescentes dão conta disso:

> Foi importante, porque meu desenho representa a cidade que eu moro e vejo a pedra da janela da minha casa, Vitória-ES. Eu ajudei a fazer com que está exposição á todos que irem à escola Vercenílio a verem o trabalho perfeito que os alunos da 5 Ano B do ano de 2015 fizeramos com a maravilhosa ajuda do professor Alberto (feminino, 12 anos).

> Assim outras pessoas possam ver o Patrimônio Cultural que há em Vitória no Espírito Santo. A Pedra dos Dois Olhos é realmente muito bonito. Foi bom estar nessa exposisão assim as pessoas possam ver essa beleza que nosso Bairro têm (masculino, 13anos).

> Porque foi uma oportunidade de aprendizagem e ao mesmo tempo uma diversão. Enfim foi muito bom este trabalho, gostei muito e gostaria muito que ele fosse reconhecido como uma peça importante para a formação dos cidadãos. (masculino, 14 anos).

> Porque quando se trabalha em equipe tudo fica muito importante. Ainda mais quando estamos como pessoas que amamos (feminino, 11 anos).

> Porque foi uma experiência boa. Ter ajudado a fazer o mosaico juntamente com os meus amigos e professores. Adorei ter participado, e que esse mosaico signifique toda a criatividade e a arte dos alunos e professores do Nair Dias Barbosa. Beijos (feminino, 16 anos).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As falas dos adolescentes aqui apresentadas nos permitem inferir que esta experiência interdisciplinar de ensino, ao buscar valorizar o protagonismo e a criatividade juvenil, alcançou os seus objetivos propostos. À partir da interdisciplinariedade e ente as disciplinas foi mostrado através de estudo que é muito importante não só para os professores que puderam aprender juntos o caminho ao (re) descobrir a importância do maior patrimônio vivo do Espírito Santo, com intuito de que os alunos tenham noção que no seu Estado têm sim, vários lugares de memórias tanto material quanto imaterial. E esse pois, para nós o grande desafio de mostrar que a cultura é global e também local e que essa ponte só pode ser alcançada em parceria entre Escola, professores, alunos e a família.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, R.M.F. de; SPHAN. Depoimento ao Conselho Federal de Cultura (jan. 1968). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais.* Brasília: MEC/SEF, 1998.

_______. *Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988*. São Paulo: Atlas, 1992.

_______. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais*. Brasília: MEC/SEF, 2001.

BRZEZINSKI, I. (org). *LDB interpretada: diversos olhares se entrecruzam*. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

PEDRA DOS DOIS OLHOS. Disponível em http://deolhonailha-vix.blogspot.com.br/2011/02/pedra-dos-olhos-o-guardiao-da-ilha-de.html. Acesso em 31/10/2015.

DEMO, P. *Participação é conquista: noções da política social participativa*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1993.

HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MAUSS,M. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca em sociedades arcaicas. In: Sociologia e antropologia. São Paulo: Edusp, 1974.

NORA, P. *Les lieux de mémorie.* Paris: Editions Gallimard, 1984.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

CAPÍTULO 4

CIRCO, DIVERSIDADE CULTURAL E ARTE: UMA PRÁTICA CIRCENSE NO ESPAÇO ESCOLAR

Data de aceite: 20/05/2021

Alberto Carlos de Souza

RESUMO: Oficina de cultura de resistência realizada com 30 crianças de 11 anos de idade, estudantes de uma escola pública municipal de Vitória – ES, e que teve como propósito celebrar o Dia Internacional Circo, em 27 de março. Toda a produção estética dessa oficina girou em torno da música "Circo Marimbondo", de autoria de Milton Nascimento e Fernando Brant (1978) e constou com elaboração de pictografias de artistas circenses (desenho com massa de modelar), a partir da questão norteadora: "Quem são esses marimbondos, de quem tanto fala a música?" Os marimbondos foram representados pelas crianças principalmente como figura artistas fantásticos como: palhaços, bailarinas, homem bala, trapezista, e mulher barbada ou mulher gorila. A oficina culminou com a apresentação de toda a produção estética para a família daquelas crianças.

PALAVRAS - CHAVE: Educação e Diversidade Cultural, Circo, Música Popular Brasileira.

CIRCUS, CULTURAL DIVERSITY AND ART: A PRACTICAL IN THE SCHOOL SPACE

ABSTRACT: Workshop by culture of resistance carried out with 30 children from 11 years old, students at a local public school in Vitória - ES, which aimed to celebrate the International Day Circus on March 27. All the aesthetic production of the workshop revolved around the song Circus Wasp, by Milton Nascimento and Fernando Brant (1978) and consisted elaboration of pictography of circus artists (drawing with clay modeling), from question: "Who are these wasps whose music speaks so much?" The wasps were represented mainly by children like it features amazing artists as: clowns, dancers, man bullet, trapeze artists, and bearded woman or female gorilla. The workshop culminated with the presentation of the whole aesthetic production to the family of those children.

KEYWORDS: Education and Cultural Diversity, Circus, Brazilian Popular Music.

Este estudo pretende relatar as representações sociais que um grupo de 30 crianças de noze anos de idade, estudantes do 5º Ano da Escola Municipal de Ensino Fundamental (EMEF) Prof. Vercenílio da Silva Pascoal, no Município de Vitória / ES -, têm sobre a o circo como espaço cultural. Tal estudo constituiu-se como a primeira parte de um projeto Circo na Escola, idealizado pelo Professor de Arte Alberto Carlos de Souza, que teve como motivação criar um espaço estético para discussão, em nossa Escola, o Circo como lugar de Cultura, pois, é preciso resgatar esse espaço singular que o mesmo representa na contemporaneidade como um lugar de fantasia.

Quando os artistas estendem a lona azul, o cotidiano das crianças mudam- pois. Para as mesmas o circo é um ambiente mágico e fanástico. Esse circo intitulado "Circo Royal", que estava na cidade de Vitória/ES.

Para *Hall* (2006), na modernidade reflexiva em que vivemos o homem – diferente da concepção iluminista ou sociológica -, é um sujeito descentrado e que vive em crise de identidade, visto que as velhas identidades estão continuamente sendo substituídas por

novas identidades.

Há de se considerar, ainda, que na concepção pedagógica atual, existe uma indissolubilidade entre educação e cultura,

> [...] porque a educação como formação e instrumento de participação precisam partir das potencialidades do educando e motivá-lo à criatividade própria. A cultura constitui o contexto próprio da educação, porque é motivação fundamental para a mobilização comunitária e quadro concreto da criatividade histórica (DEMO, 1993, p. 58).

A LDB prescreve que, entre outros conhecimentos, o ensino de Arte, Cultura e da História constituem componentes curriculares obrigatórios, nos diversos níveis da educação fundamental, dessa forma possibilite promoção da consciência e o desenvolvimento cultural – local e universal -, dos alunos. De acordo com a referida lei, o ensino deverá valorizar a experiência extracurricular dos educando e, foi nesta perspectiva que se inseriu este processo interdisciplinar que foi viabilizado por essas disciplinas com os alunos matriculados nas duas turmas da oitava série dessas referida escola. O Circo (re) nasce com envolvimento dos alunos e nas disciplina Educação Artística e os acontecimentos da História, esteve em concordância com as recomendações dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), uma vez que:

> [...] É fundamental que a escola assuma a valorização da cultura de seu próprio grupo (...) propiciando às crianças e aos jovens pertencentes aos diferentes grupos sociais o acesso ao saber (...) relevantes da cultura brasileira no âmbito nacional e regional como no que faz parte do patrimônio universal da humanidade (BRASIL, 1998, p. 44).

Neste espaço de tempo, Milton – agora com o Ronaldo Bastos -, continua falando de circo. Um outro circo, o circo humano, um circo contemporâneo no qual o palhaço, corre um risco que pode ser simbólico ou real:

> [...] Às vezes o risco é símbolico (a queda da bola do malabarista ou ainda o comportamento desequilibrado do ***clown***), mas o risco que se corre na cena é, na maior parte do tempo, real e vital, colocando em causa a integridade física do artista. A vida é colocada em jogo na cena, e a morte – para ser julgada? – é verdadeira e frequentemente convocada (*GOUDARD*, 2009, p. 25).

Sobre este relato, especificamente, tratou-se de um projeto implementado à luz dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) – um documento editado pelo Ministério da Educação e que oferece as balizas para se construir uma referência curricular nacional para o ensino fundamental. Dentre as suas muitas recomendações estes parâmetros recomendam aos educadores que

> [...] as crianças e os jovens deste país desenvolvam suas diferentes capacidades, enfatizando que a apropriação dos conhecimentos socialmente elaborados é a base para a construção da cidadania e da sua identidade, e que todos são capazes de aprender e mostrar que a escola deve proporcionar ambientes de construção dos seus conhecimentos e de desenvolvimento de suas Inteligências com suas múltiplas competências (BRASIL, 1998, p. 10-11).

De acordo com os referidos PCN, é necessário que os docentes atuem com a diversidade existente entre os alunos e que com os seus conhecimentos prévios sirvam como fonte de aprendizagem de convívio social e não apenas como um meio de aprendizagem de conteúdos específicos (BRASIL, 1998).

A respeito de cultura, Laraia (2005), conclui que,

> [...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema (LARAIA, 2005, p. 101).

Assim posto, entendermos que as questões afeitas às relações ao Circo – aqui incluído os atores e a sua relação com o trabalho -, constituem um tema social urgente. Como forma de celebrar o Dia do circo na escola, propusemos este projeto interdisciplinar de protagonizou das crianças, deixando emergir suas representações sobre o Circo como lugar de resistência cultural.

Conforme observam *Cheire e Bulir* (2001), as representações são construções simbólicas que norteiam as atividades. Tais representações são elaboradas coletiva e socialmente pelos atores sociais e servem para os mesmos nomearem, apreenderem e transformarem o seu meio ambiente. Essas representações circulam e transformam-se principalmente por meio das relações de comunicação desenvolvidas entre os atores sociais.

Sobre as representações sociais - uma forma de conhecimento prático que se inserem muito bem entre as correntes que estudam o senso comum -, *Moscovici* (1978, p. 26) as definem como "uma modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre os indivíduos", visto que constituem "um corpus organizado de conhecimentos" e uma das atividades psíquicas graças às quais os homens tornam inteligível a realidade física e social, inserem-se num grupo ou numa ligação cotidiana de trocas, liberando os poderes de sua imaginação (*Moscovici*, 1978, p. 28).

Na elaboração do referido projeto, o nosso propósito foi o de deixar emergir as representações que as crianças – enquanto atores sociais cheios de conhecimentos prévios -, tinham sobre o Circo. Para tal nos apropriamos da música "Circo Marimbondo", de autoria de Nascimento e Bastos (1976), como ponto de partida da nossa intervenção, por entendermos que esta letra é um hino de amor às todos que fazem parte do circo (in) comuns brasileiros, que, assim como aqueles profissionais circenses que fazem de seu trabalho em promoção da cultura, ainda lutam por fazer valer os seus direitos e participam da construção do nosso cotidiano social.

No campo da música, Adorno considera que a mesma, embora semelhante, não é uma linguagem pois não possui um sistema de signos:

> [...] A música assemelha-se com a linguagem na qualidade de sequência temporal de sons articulados, que são mais do que meros sons. Eles dizem algo, frequentemente algo humano. Dizem tão mais enfaticamente, quanto mais à maneira elevada estiver a música. A sequência de sons converteu-se em lógica: existe certo ou errado. Porém, aquilo que foi dito não pode se depreender da música. Ela não compõem nenhum sistema de signos (ADORNO, 2008, p. 1).

Apoiados pela musicalidade da interpretação de "Circo marimbondo", num dueto nas vozes de Milton Nascimento e Clementina de Jesus, buscam através do desenvolvimento da tensão psíquica das crianças, darem visibilidade às representações que as mesmas têm sobre o circo. Utilizamos para tal a linguagem estética, compreendida pela sua dimensão plástica e musical.

Sobre o conceito de tensão psíquica, tão essencial ao processo de criação, *Ostrower* (1987) observa que,

> [...] Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida (*OSTROWER*, 1987, p. 27-28).

O ponto de partida do projeto foi o alcance do seguinte objetivo: conhecer as representações sociais que crianças têm sobre o circo enquanto cultura de resistência, tendo como referência a música "Circo marimbondo", de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (1976).

A letra da música "Circo Marimbondo" (NASCIMENTO; BASTOS, 1976) é composta como:

CIRCO MARIMBONDO

Circo Marimbondo

Circo Marambaia

Eu cheguei de longe

Não me atrapaia

Vê se não me amola

Larga minha saia

Circo Marimbondo

Circo Marambaia

Se eu te der um tombo

Tomara que caia

Circo Marimbondo

Circo Marambaia

Tratou-se de uma experimentação estética de caráter histórico, plástico e musical, enquanto intervenção de ensino-aprendizagem disciplinar artístico e historiográfico do circo, em uma escola de ensino fundamental "EMF Vercenílio da Silva Pascoal", localizada no município de Vitória.

O início da experiência foi a problematização junto com os alunos do conceito de patrimônio cultural. Segundo o artigo 216 da nossa Constituição (BRASIL, 1992, p. 120), "constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referências à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira", nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, os objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico e científico.

A intervenção teve como cenário a Escola Municipal de Ensino Fundamental (EMEF) Prof. Vercenílio da Silva Pascoal, da Rede Municipal de Educação de Vitória / ES. O universo desta intervenção foi constituído pelos 30 estudantes da turma única do 5º ano do Ensino Fundamental da referida escola.

O trabalho foi realizado através de atividades de laboratório e constou dos seguintes momentos:

1º) Leitura compreensiva da letra "Circo Marimbondo"; buscando esclarecer termos ou expressões desconhecidas pelas crianças;

2º) Audição silenciosa da música;

3º) Memorização da letra da música, através da escuta e canto simultâneo e,

4º) Representação do circo ou dos personagens que integram os mesmos, através da técnica de desenho com massa de modelar, a partir da seguinte questão norteadora:

"Quem são esses marimbondos, de quem tanto fala a música?";

Para a elaboração do relatório desta experimentação estética tomamos como suporte a Análise de Conteúdo, entendida como:

> "[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição de conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam interferência de conhecimentos relativos às condições de produção/ recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens" (*BARDIN*, 2000, p. 42).

Nem todos os fenômenos sociais são formadores de Representações Sociais. Uma Representação Social surge onde houver perigo para uma identidade coletiva e traduz a relação de um grupo com um objeto socialmente valorizado. Assim, toda Representação Social é a representação de algo e/ou de alguém por alguém.

Nossa opção por esse quadro teórico ficou assim justificada: a representação cultural – o circo –, por um grupo de crianças. Mas afinal, quem são essas crianças? São, conforme nos apresenta Del Priore (2006), crianças brasileiras como aquelas que estão em toda parte, com destinos variados e variados rostos: rostinhos mulatos, brancos, negros e mestiços. Algumas amadas e outras simplesmente usadas.

A partir das cenas de produção estética elaboradas por aquelas crianças, através da técnica de desenho com massa de modelar em papel branco, construímos cinco categorias analíticas de acordo com Bardin (2000) que nos deram conta de compreender que, para essas crianças, os marimbondos faz-se representar, nesta ordem, principalmente como:

1) figura do palhaço (palhaço = 10 referências);

2) bailarina (bailarina = 8 referências);

3) homem bala (homem bala = 5 referências);

4) trapezista (trapezista = 4 referências);

5) mulher barbada (mulher barbada = 2 referência). E por fim;

6) conga a mulher gorila (mulher gorila = 1 referência)

Podemos evidenciar que neste estudo, a representação dos artistas do circo como figura de palhaço – palhaço -, ou como bailarina, são as que mais se sobressaem, denotando a importância da família e do lúdico na vida dessas crianças.

"Foi uma maravilha, jamais tinha ido a um circo" (Elisângela, 10 anos).

"Acho, que nunca vi um lugar tão mágico e divertido como o circo" (Artur, 9 anos).

"entrar no circo, sentar nas arquibancadas e ver os artistas, foi um sonho para mim" (Bryan, 10 anos).

"Ver no palco, o palhaço, mágico, malabaristas, o globo da morte e a mulher gorila, eu jamais vou esquecer" (Bianca, 10 anos).

Dessa forma, o Circo passa a fazer parte de um lugar de memória e de resistência ambiente familiar, pode inserir a cultura de resistência para que não extinga o circo do lúdico dessas crianças, pois, é identidade cultural, tendo como função a família de propiciar cultura local de suas crianças dos "filhos educados e (ser) esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigadas de qualquer trabalho produtivo, representavam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível" (D'INACIO, 2004, p. 223).

No presente estudo, as crianças referem os marimbondos do circo como um personagem fantástico – geralmente inserida em ocupações pertencentes ao setor de

artista: o marimbondo é palhaço, ou bailarina, ou homem bala, ou trapezista, ou a mulher barbada, ou conga a mulher gorila.

A finalização do projeto se deu através de um encontro de socialização do mesmo com outros alunos da escola: as crianças receberam seus colegas cantando em coro a canção “Circo Marimbondo”. Simultaneamente, as representações elaboradas foram apresentadas no *hall* da referida escola.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de partida desta intervenção consistiu na exploração da musicalidade de Milton Nascimento, protagonista do “movimento” Clube da Esquina, que floresceu em Minas Gerais, a partir da década de 60, no auge de um dos períodos mais críticos da história contemporânea brasileira: a ditadura militar (BORGES, 1996). Dentre o seu conjunto da obra, nossa opção se deu pela música “Circo Marimbondo”.

As representações sociais do circo, aqui apresentadas, são entidades quase tangíveis que “circulam, cruzam-se e se cristalizam incessantemente através de uma fala, um gesto, um encontro” (*MOSCOVICI*, 1978, p. 41), no universo cotidiano dessas crianças.

O estudo evidenciou que, para essas crianças, os marimbondos se fazem representar como aquela aquele artista fantástico, representado por Milton Nascimento, em sua infância de menino negro, filho adotivo, criança traquina, tão igual a muitas das crianças que freqüentam as nossas escolas de periferia: Marimbondo é palhaço, ou a bailarina, ou um homem bala, ou trapezista, ou uma mulher barbada e uma mulher gorila!

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988*. São Paulo: Atlas, 1992.

ADORNO, Theodor. Fragmentos sobre música e linguagem (Tradução de Manoel Dourado Bastos). Marília – SP: **Trans/Form/Ação** [on line], v. 31, n. 2, 2008. Acesso em 13 jun 2009. Disponível em http://www.scielo.php?script=sci_arttex&pid=SO101-31732008000200010&em&nrm=isso>

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2000.

BORGES, M. **Os sonhos não envelhecem**: histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

DEL PRIORE, M. **História das crianças no Brasil**. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DEMO, P. ***Participação é conquista:*** *noções da política social participativa*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1993.

D’INACIO, M.A. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, M. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

GOUDARD, Phelippe. A estética do riso: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, Emmanuel (Org). **O circo no risco da arte** [Tradução Ana Alvarenga; Augustinho de Tugny; Cristiane Lage]. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 25-31.

HALL, S. ***Identidade cultural na pós-modernidade.*** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LARAIA, R. B. **Cultura:** um conceito antropológico. 18 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2005.

MOSCOVICI, S. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Circo marimbondo. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.473

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

SCHIELE, B.; BOUCHER, L. A exposição científica: uma maneira de representar a ciência. In: JODELET, D. (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. p. 363-377.

CAPÍTULO 5

CLUBE DA ESQUINA: A "LOCAL" TO "GLOBAL" MOVEMENT

Data de aceite: 20/05/2021

Alberto Carlos de Souza

ABSTRACT: The starting point of this study will explore the music of Milton Nascimento and his fellow "movement" "Clube da Esquina", highlighting the relevance of all this work to the Brazilian culture. The aforementioned "movement" flourished in Minas Gerais at the height of one of the most critical periods in Brazilian contemporary history: the military dictatorship. Meanwhile, the "Clube da Esquina" - given the diversity of topics in his lyrics and his unique poetic - and then spread throughout the Brazilian cultural space. Speaking of "Clube da Esquina" is not an easy task because there is a painful absence or presence of this movement pale in studies dealing with popular music.
KEYWORDS: Clube da Esquina; Brazilian Popular Music; History.

CLUBE DA ESQUINA: UM MOVIMENTO "LOCAL" PARA "GLOBAL"

RESUMUN: El punto de partida de este estudio explorará la música de Milton Nascimento y su compañero "movimiento" "Clube da Esquina", destacando la relevancia de todo este trabajo para la cultura brasileña. El mencionado "movimiento" floreció en Minas Gerais en el apogeo de uno de los períodos más críticos de la historia contemporánea brasileña: la dictadura militar. Mientras tanto, el "Clube da Esquina" - dada la diversidad de temas en sus letras y su poética única - y luego se extendió por todo el espacio cultural brasileño. Hablar de "Clube da Esquina" no es tarea fácil porque hay una dolorosa ausencia o presencia palida de este movimiento en los estudios que tratan de la música popular.
PALABRAS CLAVE: Clube da Esquina; Música Popular Brasileña; Historia.

CLUBE DA ESQUINA: UN MOVIMIENTO DE "LOCAL" A "GLOBAL"

RESUMO: O ponto de partida deste pesquisa será explorar a música de Milton Nascimento e seu companheiro "movimento" "Clube da Esquina", destacando a relevância de todo esse trabalho para a cultura brasileira. O referido "movimento" floresceu em Minas Gerais no auge de um dos períodos mais críticos da história brasileira contemporânea: a ditadura militar. Nesse ínteresse, o "Clube da Esquina" - dada a diversidade de temas em suas letras e em suas poéticas singulares - e depois se espalhou pelo espaço cultural brasileiro. Falar em "Clube da Esquina" não é tarefa fácil, pois há uma dolorosa ausência ou pálida presença desse movimento nos estudos que tratam da música popular.
PALAVRAS - CHAVE: Clube da Esquina; Música Popular Brasileira; História.

1 I INTRODUCTION

The starting point of this study will consist of the exploration of the musicality of Milton Nascimento and his companions of the "movement" "Clube da Esquina", highlighting the relevance of this work as a whole for Brazilian culture. The referred "movement" flourished in Minas Gerais at the height of one of the most critical periods in contemporary Brazilian history: the military dictatorship (BORGES, 1996). Meanwhile, the "Clube da Esquina" - given the diversity of the topics covered in its lyrics and its poetic singularity - later spread throughout the

Brazilian cultural space. In what way then do we look for a connection between Milton Nacimiento (and the other participants of the "Clube da Esquina") and the teaching of Art returning for children? The answer is found in Milton's own story (black child, adopted son, quiet creature, so equal to the children who frequent our schools on the periphery) and in the National Curricular Parameters (PCN). The National Curricular Parameters (PCN) - a document edited by the Ministry of Education and that offers the signals to build a national curricular reference for fundamental education -, within its many recommendations, guides educators to what

> [...] as crianças e os jovens deste país desenvolvam suas diferentes capacidades, enfatizando que a apropriação dos conhecimentos socialmente elaborados é a base para a construção da cidadania e da sua identidade, e que todos são capazes de aprender e mostrar que a escola deve proporcionar ambientes de construção dos seus conhecimentos e de desenvolvimento de suas Inteligências com suas múltiplas competências (BRASIL, 1998, p. 10-11).

Such NCPs also recommend that urgent social issues - called Transversal Issues - should be developed in an interdisciplinary way in basic education (BRASIL, 1998). According to the aforementioned PCN, it is necessary that teachers act with the existing diversity among students and that with their previous knowledge serve as a source of learning of social communication and not just as a means of learning specific content (BRASIL, 1998). We understand that art in all its expressions has the potential to make the teaching-learning process more pleasant and interesting for students who attend school. In the same way, it is a space marked by social inequalities, for which art could contribute as a means for the formation of critical and reflective subjects, respectful of gender diversity, ecology and cultural issues. Hence, our interest in investigating, through the music of Milton Nascimento and based on artistic-plastic expressions, their social representations regarding the aforementioned issues.

2 I CONSIDERATIONS ABOUT THE "CLUBE DA ESQUINA" AND MILTON NASCIMENTO 2.1 THE MUSICAL MOVEMENT "CLUBE DA ESQUINA"

Talking about the "Clube da Esquina" is not an easy task because there is a painful absence or pale presence of this movement in studies that deal with our popular music. To begin with, what was the movement called "Clube da Esquina"? Many club members avoid talking about him. According to García (2000, p. 13), the expression "Clube da Esquina",

> [...] remete principalmente à relação entre o grupo e a cidade, para depois avaliar de que forma ela vai se recobrindo de outros significados (ou deixa de significar!) ao se inserir em conjunturas diferentes como o ambiente da crítica nacional ou o mercado fonográfico internacional. O objetivo final é, deste modo, obter uma visão multifacetada que viabilize a compreensão desta formação específica no âmbito da história cultural brasileira.

García (2000) maintains that a club is a meeting place between colleagues, mediated by common norms, a state of equality, that is, therefore, that the number of members of the

club is always limited. The rigor and quality of the rules characterize the club as “open” or “closed”: “[...] in the case of the” Clube da Esquina “, its” open “character was crucial for its identity, acting as a link mechanism between the local and the global “(GARCIA, 2000, p. 13).

As for the corner, it immediately leads us to the idea of an urban landscape with its public space - streets, avenues, squares, parks - or private places of childhood games, places of youth meetings, a place passing cars and pedestrians:

> [...] A esquina pontua a cidade com um ponto de interrogação. Assinala as suas outras possibilidades, interrompe, ainda que por um pequeno instante, o fluxo de carros e pessoas, a trajetória inquestionável do passante. Nela se faz possível à subversão de certo planejamento urbano, que quer lhe imputar apenas o papel de conformar a articulação de gente e veículos. Ela se transforma em local de parada, de conversa, de movimentos circulares de rumo indefinido, de suspensão do tempo dos atarefados. Ela se torna um espaço ‘aberto’ [...] (GARCIA, 2000, p. 13).

The “Clube da Esquina” was a circle of friends who met in a small pub on the corner of Calle Divinopolis and Calle Paraisópolis, in a bucolic neighborhood of Belo Horizonte (Minas Gerais - Brazil) called Santa Teresa. She was part of that brotherhood, interested in music, cinema and poetry, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant, Toninho Horta, Beto Guedes, Moura Tavinho, the brothers Lô and Marcio Borges, Robertinho Silva, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Murilo Antunes Nelson Angelo and Novelli, among others. In these meetings, washed down with a lot of beer, Milton Nascimento and his companions “[...] updated the concern of bossa nova, to fuse regional rhythms with sophisticated jazz, seeking the creation of rich harmonies and the development of practices (musical) experimental “(NAVES, 2004, p. 44).

It is at this point - the fusion of regional Brazilian rhythms with international rhythms such as jazz, Latin American songs and European progressive rock - that the “Clube da Esquina” differentiated itself from the existing Brazilian musical proposals. This alternation between regional and international rhythm allowed the “Clube da Esquina”, in this universal opening,

> [...] compor músicas harmonicamente complexas como Beijo partido, de Toninho Horta (acordes elaborados em encadeamentos complexos), relativamente simples como Trem azul, de Lô Borges e Ronaldo Bastos (acordes elaborados em encadeamentos simples) ou bastante simples, como San Vicente, de Milton e Brant (acordes e encadeamentos simples) (GARCIA, 2000, p. 153).

The “Clube da Esquina” was a circle of friends who met in a small pub on the corner of Calle Divinopolis and Calle Paraisópolis, in a bucolic neighborhood of Belo Horizonte (Minas Gerais - Brazil) called Santa Teresa. She was part of that brotherhood, interested in music, cinema and poetry, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant, Toninho Horta, Beto Guedes, Moura Tavinho, the brothers Lô and Marcio Borges, Robertinho Silva, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Murilo Antunes Nelson Angelo and Novelli, among others. In these meetings, washed down with a lot of beer, Milton Nascimento and his companions

“[...] updated the concern of bossa nova, to fuse regional rhythms with sophisticated jazz, seeking the creation of rich harmonies and the development of practices (musical) experimental “(NAVES, 2004, p. 44).

It is at this point - the fusion of regional Brazilian rhythms with international rhythms such as jazz, Latin American songs and European progressive rock - that the “Clube da Esquina” differentiated itself from the existing Brazilian musical proposals. This alternation between regional and international rhythm allowed the “Clube da Esquina”, in this universal opening,

> [...] Com a direção musical de Lindolfo Gaya, e orquestrações de Almir Deodato e Wagner Tiso, o LP Clube da Esquina abre um novo caminho na música popular, revelando em suas canções um regionalismo de conotação universal, emocionando a todos que o ouvem, sentindo pulsar fortemente o espírito da tradição mineira tão bem revelada. Se a Tropicália trouxe para o Brasil o nosso sentimento nativista com as cores e a irreverência da Bahia, o Clube da Esquina consolidou um modelo de renovação musical, com um grupo de notáveis poetas/compositores, demonstrando com competência a multiplicidade de nossas tradições artísticas realizando a trilha sonora de nossa nacionalidade, só que desta vez com um pouco de tutu, feijão com couve, torresmo e frango com quiabo, em vez do acarajé e vatapá, uai! (LISBOA JUNIOR, SI, p.1).

Entre los aspectos más destacados del antológico álbum “Clube da Esquina (1972), podemos destacar, por su nostalgia poética que nos hace recordar las cosas en Minas Gerais, la canción" Paisagem da Janela (Paisaje de la ventana), escrita por Lô Borges y Fernando Brandt, inmortalizada por suavidad de la voz de Milton Nascimento, cuya letra habla de la iglesia, una pared blanca y un pájaro volando; todo esto visto desde una ventana lateral.

Otras canciones de ese álbum, ya por ser parte de nuestros clásicos contemporáneos, también merecen una mención: “O trem azul” (El tren azul), "Cravo e canela" (Clavo y canela),”Nada será como antes”, “San Vicente “ y “Cais” (NASCIMENTO, 1972).

El período 1974 hasta 1979, considerado de la consolidación del movimiento "Clube da Esquina se caracterizó por un aumento de la venta de discos de Milton Nascimento en el mercado de la música nacional y la activación (o re-activación) de carreras en solitario de algunos de sus miembros, en particular, Beto Guedes y Lô Borges (García, 2000).

Este período es considerado por los críticos como de un gran coherencia y consistencia del grupo y tuvo como hecho importante el álbum doble “Clube da Esquina 2” (1978). Paradójicamente este período, por conflictos de orden artístico y metodológico, marca el inicio de la dispersión de los miembros del "Clube da Esquina. Muchos empezaron a desarrollar carreras independientes, actuando con menos frecuencia en los discos de los compañeros (García, 2000).

Milton fue y sigue siendo la mayor referencia del movimiento "Clube da Esquina". Pero su influencia va más allá, Caetano Veloso (2008, p. 508) afirma que “[...] La MPB post-bossa nova había llegado con rapidez y intensidad al mundo exterior en la persona de Milton Nascimento”.

For Hall (2010), culture is part of everyday life, of changes, and is a fundamental aspect of human reality, as it is impossible to be discussed without being problematized as a concrete social process, where each individual has different attitudes and identities associated with the process of globalization in which we live today.

In the reflexive modernity in which we are, man - different from the enlightenment or sociological conception - is a decentralized subject who lives in an identity crisis, since old identities are continually being replaced by new identities. In this perspective, Hall (2010) starts from three conceptions of subjects constructed and assumed throughout the historical process that determines the identities to know:

- The Enlightenment Subject:

It is the one that was centered, having an individualized conception in which the essential center of the "I" corresponded to its identity "[...] which energizes the first time when the subject was born and how he developed, even though he remained essentially (. ..) "(HALL, 2010, p. 10-11). The subject of the Enlightenment, usually described as masculine, was understood as a full being, "endowed with the capacities of reason, conscience and action" (HALL, 2010, p.10).

- The sociological subject:

One who broke with the Enlightenment conception as he underwent transformations of ideas, thoughts, from where he began to interact with society. Thus put, "[...] the (sociological) subject still has an inner core or essence that is 'real me', but this is formed and modified in a continuous dialogue with the 'outer' cultural worlds and the identities that these worlds offer "(HALL, 2010, p.11).

- The postmodern subject:

One who breaks with the sociological conception, when he is disturbed by structured and institutional changes, assuming different identities at different times; in such a way that it has no fixed, essential or permanent identity.

Hall (2010) calls this phenomenon of sociological rupture an identity crisis, in which the central structures and processes of modern society are shaken by references that are supported by the social world.

This phenomenon is called by the author as decentralization, a process in which "[...] the subject of the Enlightenment, seen as having a fixed and stable identity, was decentralized, resulting in the subject's open, contradictory, unfinished, fragmented identities. postmodern "(HALL, 2010, p. 46). It has positive characteristics because it dismantles stable identities from the past and opens up new possibilities of being created, producing subjects no longer as fixed and stable identities, but fragmented subjects, with open, contradictory, unfinished identities, always in process, as well as history itself of the same.

Thus, Hall (2010) understands that in this time in which we live, marked by globalization, this identity crisis is inevitable. Such a state of crisis allows subjects new positions of identification, making identities less fixed and unified, but open to the new, without giving up the culture of origin, making it possible to learn new knowledge, in this irreversible process called globalization -, open to diversity. The exterior plays an important role in the formation of our identity, which is in the imaginary and is transmitted through

culture.

Globalization, as an imposing and impersonal process that crosses contemporary society, transforms the world into a true global village, a world of equals. The challenge, therefore, to be posed will be to,

> [...] ao invés de pensar no global como 'substituindo o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre 'o global' e 'o local'. Este local não deve naturalmente ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização" (HALL, p. 77-78).

In this regard, Hall (2010) considers that globalization is unlikely to destroy national identities, but, simultaneously, produce new 'global' identifications and new 'local' identifications.

In this study, through interviews with the musicians participating in Clube da Esquina, we will seek through the testimonies of these subjects, to understand how this musical movement from the beginning circumscribed to the "local" Belo-Horizonte space opened up to a nationalization and a subsequent alignment with international music, identifying itself in terms of identity as a "new place".

The study scenario will be the "Clube da Esquina".

Study Universe

The universe of the study will consist of the members of Clube da Esquina.

For the purpose of this study, he defined as "Member of the Clube da Esquina" the composers who participated as authors of the songs that composed the phonographic works "Clube da Esquina" (NASCIMENTO; BASTOS, 1972) and "Clube da Esquina 2" (NASCIMENTO; NOVELLI ; BASTOS, 1978).

The following tables show the music of the aforementioned phonographic works and the respective authors of the lyrics.

Nº.	Nome da música	Autor(es)
01	Tudo o que você podia ser	Lô Borges e Márcio Borges
02	Cais	Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
03	O trem azul	Lô Borges e Ronaldo Bastos
04	Saidas e bandeiras nº.1	Milton Nascimento e Fernando Brant
05	Nuvem cigana	Lô Borges e Ronaldo Bastos
06	Cravo e canela	Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
07	Dos cruces	Carmelo Larrea*
08	Um girassol da cor de seu cabelo	Lô Borges e Márcio Borges
09	San Vicente	Milton Nascimento e Fernando Brant
10	Estrelas	Lô Borges e Márcio Borges

11	Clube da Esquina nº. 2	Milton Nascimento e Lô Borges
12	Paisagem da janela	Lô Borges e Fernando Brant
13	Me deixa em paz	Monsueto* e Ayrton Amorim*
14	Os povos	Milton Nascimento e Márcio Borges
15	Saídas e bandeiras nº. 2	Milton Nascimento e Fernando Brant
16	Um gosto de sol	Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
17	Pelo amor de Deus	Milton Nascimento e Fernando Brant
18	Lilia	Milton Nascimento
19	Trem de doido	Lô Borges e Márcio Borges
20	Nada será como antes	Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
21	Ao que vai nascer	Milton Nascimento e Fernando Brant

Table 1 Clube da Esquina: songs and authors

Fonte: NASCIMENTO; BORGES, 1972.

* Estes compositores não fazem parte do Clube da Esquina, apenas assinam a autoria ou coautoria das canções.

Nº.	Nome da música	Autor(es)
01	Credo	Milton Nascimento e Fernando Brant
02	Nascente	Flávio Venturini e Murilo Antunes
03	Ruas da cidade	Lô Borges e Márcio Borges
04	Paixão e fé	Tavinho Moura e Fernando Brant
05	Casamento de negros	Música recolhida e adaptada do folclore chileno por Violeta Parra*; estrofe de Polo Cabrera*.
06	Olho d'água	Paulo Jobim e Ronaldo Bastos
07	Canoa, canoa	Nelson Angelo e Fernando Brant
08	O que foi feito devera / O que foi feito de Vera	Milton Nascimento, Fernando Brant e Márcio Borges
09	Mistérios	Joyce* e Maurício Maestro*
10	Pão e água	Lô Borges, Márcio Borges e Roger Mota
11	E daí? (A queda)	Milton Nascimento e Ruy Guerra*

Clube da Esquina 2: músicas e autores CD 1

Fonte: NASCIMENTO; NOVELLI; BASTOS, 1978.

* Estes compositores não fazem parte do Clube da Esquina, apenas assinam a autoria ou coautoria das canções

Nº.	Nome da música	Autor(es)
01	Canção amiga	Milton Nascimento e Carlos Drummond de Andrade*
02	Canción por la unidad latino-americana	Pablo Milané* e Chico Buarque de Hollanda*
03	Tanto	Beto Guedes e Ronaldo Bastos
04	Dona Olímpia	Toninho Horta e Ronaldo Bastos
05	Testamento	Milton Nascimento e Nelson Angelo
06	A sede do peixe (Para o que não tem solução)	Milton Nascimento e Márcio Borges
07	Léo	Milton Nascimento e Chico Buarque*
08	Maria, Maria	Milton Nascimento e Fernando Brant
09	Meu menino	Danilo Caymmi* e Ana Terra*
10	Toshiro	Novelli
11	Reis e rainhas do maracatu	Milton Nascimento, Novelli, Nelson Angelo e Fran
12	Que bom, amigo	Milton Nascimento

CD 2

Fonte: NASCIMENTO; NOVELLI; BASTOS, 1978.

*: These composers are not part of the Clube da Esquina, they just sign the authorship or co-authorship of the songs.

2.1 Milton Nascimento: Uma Small Biography

Milton Nascimento, nationally recognized as an icon of Brazilian popular music, was born in Rio de Janeiro on August 26, 1942. Son of a maid named María do Carmo - poor and from the interior of Minas Gerais - Milton Nascimento lost his mother too early, victim of tuberculosis (SOUZA et al, 2010). Lilia, the youngest daughter of the couple for whom María del Carmen worked, spent most of her time with Milton - because the child's mother was already in an advanced stage of the disease. Thus, he assumed all the responsibility of caring for the child, who came to affectionately call Bituca. With the death of his mother, however, the boy, just over a year old, was sent to the interior of Minas Gerais, to be raised by his maternal grandmother. This meant great suffering for Lilia. When Lilia got married, she moved to Três Pontas, in the interior of Minas Gerais, and soon found a way to shelter the child, whom she adopted. Therefore, Milton lived all his childhood and adolescence in the interior of Minas Gerais and this was an important milestone in his musical production, since the lyrics of many songs that he composed speak of childhood feelings: the mountains, the trains, the plantations. of coffee, churches in a simple way. Milton was five years old when he won his first very simple musical instrument. Thus began the exploration of the harmonica that sounds simple and had nothing to attract attention. So far nothing strange,

what could be exceptional sound in a simple harmonica, even more so, played by a five year old? His second musical instrument was a harmonica equipped with sharps and flats and the family realized that “the boy had the talent.” However, it was with the accordion that Bituca gained fame as a child, even before the age of seven, an accordion that “[…] had no sharps or flats. The mechanism was to produce a musical note, when the accordion is opened and another to close it ”(DUARTE, 2006, p. 41).

The child’s participation in music became more intense: Bituca would rehearse, sometimes alone, sometimes accompanied by his mother. Sometimes the boy would rehearse for hours on the balcony of his house. In another house, on the same street where the Bituca family lived, another boy also lived enchanted by music. His name, Wagner Tiso:

> [...] Filho de uma conceituada professora de piano e acordeão chamada Walda Tiso, estava acostumado a conviver com música o tempo todo. Quando ele próprio não estava escutando, ouvia os alunos de sua mãe (DUARTE, 2006, p. 41).

Bituca’s musical genius begins in his early childhood, since childhood he has invented his own stories and songs. And apparently his musical performances appealed to other children in town. Bituca also revealed himself to be a good storyteller. One of these stories sung by Bituca, “Porcolitro”, became well known to the children of the city of Três Pontas. It was the story of a gallon of milk turned into a pig:

> A idéia (de escrever a história) surgiu na casa da avó Pichú, ou melhor, na cozinha dela. Toda vez que ia lá, Bituca gostava de ver o movimento das brasas no fogão a lenha, das panelas, da vida quente da cozinha. Vários litros e latas de leite ficavam em cima do fogão. Ele ficava sentando num banquinho ao lado, observando os litros e imaginando como seria uma conversa entre eles. Ia para casa com isso na cabeça, até resolver transformar essa conversa em história. “Porcolitro era um leite muito safadinho, derramava sempre”, começava assim. “Os outros litros falavam para ele: cuidado, você vai acabar sujando tudo. Mas o litro não estava nem aí, todo o dia fazia a mesma coisa. Até que um dia veio uma fada e transformou o litro em porco. Num Porcolitro” (DUARTE, 2006, p. 42).

For eight years, Porcolitro captivated the imagination of Bituca and all the children of Três Pontas. From seven to fifteen years of age, Porcolitro - thanks to Bituca’s talent - remained in the memory. However, the time was drawing near to leave the Porcolitro scene; Milton, little by little, leaving his childhood behind, and with it the Porcolitro, began to go through adolescence and walk the path of life.

Milton formed his first band when he was still a teenager: he was only fourteen years old and still living in Três Pontas. He participated in this group of four friends: Dida, Paul, Charlie and Vera. The group, called “Luar de Prata” (Light of the Silver Moon) was inspired by the American musical group The Platters.

The presentations of the group “Luar de l Prata”, with Bituca in the voices, more and more frequent, so that the group would be known not only in Três Pontas, but throughout the region. The group went on to record two songs for The Platters. Milton, in addition to playing the accordion and harmonica, and voices, obtained from his maternal grandmother

the instrument that would become his trademark: a guitar. Before long, Milton mastered the art of playing the guitar.

In his teens, in addition to studying, Bituca was working in his uncle Ávio's tailor shop and he also continued in "Luar de Prata". This type of professional activity as a tailor's assistant took little time. Shortly after his father - together with his uncle - he rented the "Radio Club de Três Pontas"; from then on, it became a family "business": the direction of the father, Bituca as a speaker and his brother Fernando in the administrative sector.

Little by little the group "Luar de Prata" ceased to exist because its members, with the exception of Milton, had moved to another city. Milton Nascimento has formed a new group, entitled "Milton and his ensemble", but the group was short-lived.

Milton was studying the second year of Commerce, in Três Pontas, when he was called to serve in the military service at the School of Sergeants at Arms (ESA), in the city of Três Corações. Tres Corações is a city very close to Alfenas where Wagner Tiso's family lived. On weekends when Alfenas Milton was off duty, he traveled to meet his friend.

Living in Alfenas, Wagner Tiso founded a group appropriately called "W's Boys": all the members' names were with the letter W. Invited by Tiso to participate in the group on weekends, as a singer, Bituca had no choice but to change his name: Milton became Wilton.

Milton Nascimento's move to Belo Horizonte was when he was 20 years old. At that time Milton and the Tiso brothers - Wagner and Gileno - formed a musical trio called "Holiday." On that occasion, first Milton, then the brothers, were hired to work in the most famous musical group in Belo Horizonte, "Celio Balona". Immediately, Milton was hired as an established regular singer, where he remained for two years.

It was 1963. Milton continued to participate in the "Conjunto Célio Balona" and found time to form the group "Evolussamba. The "Evolussamba" sounded samba in a Japanese disco. Everything in this musical ensemble seemed to be highly improvised: rehearsals were held in a room in an apartment building called Levy - the residence of the parents of Marilton Borges, one of the ensemble members.

In 1964, at the beginning of March, several gray clouds hovered in the states of São Paulo and Minas Gerais, which brought thousands to the streets against the measures adopted by the Government. It sets in like a warm breeze, a rumor, the fall of the then President of the Republic, Jango, because of the military. After that month, the rumor became real. It was the beginning of a long and painful dictatorship in Brazil:

> [...] Entre o primeiro disparo telefônico de (general) Mourão na madrugada de 31 de março de 1964 e o telefonema do general Castello Branco a um deputado amigo, informando que a fatura estava liquidada, no início da tarde de 1º de abril, passaram-se 32 horas (GASPARI, 2003, p. 88).

March 31, 1964 marked the beginning of one of the most critical periods in our history. On the same day, a club opened on the mezzanine floor of the "Maleta Building" in Belo Horizonte, demonstrating that life continued in any case with or without dictatorship. Names like Toninho Horta (brother of the respected musician Paulo Horta), Nelson Angelo, Lô Borges, Beto Guedes, among others, passed through the "Berimbau". Listening or singing in this club was the dream of any musician in the city, since in this house he only played

“beast”. Thus, Wagner, together with Paulo Braga and Milton, formed the Berimbau Trio. “With this preparation they were invited to play in what was the most prestigious concert hall in Belo Horizonte.

The “Berimbau Trio” performances were scheduled at Night Club Berimbau d for every weekend. In the intervals of the group’s presentation, Márcio Borges, who was in the audience, approached Milton. The boy’s intellectual refinement allowed him to recognize the power of Milton in his coming-to-be a composer.

At that moment, the great composer was born. To the delight of Marcio Borges, Bituca proposed to his friend: “[...] Let’s go to your house now. Grab a guitar, a paper and a pencil, let’s start writing.” (Duarte, 2006, p. 94). And then, in a rapture, he wrote three songs at once, “Paz do amor que vem” (the Ninth), “Gira, girou”, and “Crença” (Convictions) “.

In 1964, in order to survive in Belo Horizonte, Milton still worked as an employee of a state company called Furnas. But his career as a typist was coming to an end: “[...] He left Furnas’s office on time. He soon began to travel extensively (...) Rio de Janeiro and Sao Paulo” (DUARTE, 2006, p 95).

As was common in his time, Milton’s insertion into the Brazilian popular music scene was through festivals. His first appearance as a singer was at the National Festival of Popular Music of TV Excelsior, São Paulo, in 1966, when he performed the song “Cidade vazia” (Empty city), written by Baden Powell. “Cidade vazia” obtained the fourth place and Milton, for his performance, won the first trophy of his career: the “Bronze Berimbau”.

From the National Festival of Popular Music on TV Excelsior, Milton Nascimento - as well as other young performers and composers such as Gilberto Gil, Chico Buarque, and Danilo Caymmi Agostinho dos Santos - began to be known. Milton’s performance at the festival was decisive: “[...] the news was that a singer with a beautiful voice and a different way of singing was painting in the piece. So it was that Milton began to be known as a singer” (DUARTE , 2006, p. 110).

That same year, Elis Regina included in her CD “Elis”, released by CBD-Philips, one of her songs - the “Canción do sal” was considered by critics as her first appearance as a major composer. With this song - and with the help of Elis - Milton Nascimento begins to gain prestige: “[...] it was not just another beautiful voice, it was an avant-garde composer, it was said” (DUARTE, 2006, p. 113). Elis’ help was decisive and it was through an invitation to television (live). “On that occasion Elis made a duet with Milton in” Canção do Sal “, to a great ovation from the audience.

Milton Nascimento wrote “Irmão de fé” (Brother of faith), a song that entered the Berimbau de Ouro Festival. To his dismay, the song was disqualified in the first round: “After the experience of ‘Irmão de fé’, Milton Nascimento promised not to participate in a festival again, it was very frustrating to see a good beautiful song be declassified, be considered as inferior “(Borges, 1996, p.152).

Living in São Paulo for almost a year, the situation was not good for Milton Nascimento: his income as a musician was not enough to cover his pension expenses “(DUARTE, 2006, p. 115)

Pero en São Paulo, las cosas no mejoraban:

> Ainda estava sem dinheiro e não via nem de longe como arranjá-lo a curto prazo; comia pouco e mal, sentia-se triste, arrasado, pensando se valia tudo aquilo (...) Chegou ao extremo de ficar uma semana inteira quase sem comer. Começou a enxergar mal, ter febre, calafrios, náuseas. "(DUARTE, 2006, p. 115 – 116).

As was common in his time, Milton's insertion into the Brazilian popular music scene was through festivals. His first appearance as a singer was at the National Festival of Popular Music of TV Excelsior, São Paulo, in 1966, when he performed the song "Cidade vazia" (Empty city), written by Baden Powell. "Cidade vazia" obtained the fourth place and Milton, for his performance, won the first trophy of his career: the "Bronze Berimbau".

From the National Festival of Popular Music on TV Excelsior, Milton Nascimento - as well as other young performers and composers such as Gilberto Gil, Chico Buarque, and Danilo Caymmi Agostinho dos Santos - began to be known. Milton's performance at the festival was decisive: "[...] the news was that a singer with a beautiful voice and a different way of singing was painting in the piece. So it was that Milton began to be known as a singer" (DUARTE , 2006, p. 110).

That same year, Elis Regina included in her CD "Elis", released by CBD-Philips, one of her songs - the "Canción do sal" was considered by critics as her first appearance as a major composer. With this song - and with the help of Elis - Milton Nascimento begins to gain prestige: "[...] it was not just another beautiful voice, it was an avant-garde composer, it was said" (DUARTE, 2006, p. 113). Elis' help was decisive and it was through an invitation to television (live). "On that occasion Elis made a duet with Milton in" Canção do Sal ", to a great ovation from the audience.

Milton Nascimento wrote "Irmão de fé" (Brother of faith), a song that entered the Berimbau de Ouro Festival. To his dismay, the song was disqualified in the first round: "After the experience of 'Irmão de fé', Milton Nascimento promised not to participate in a festival again, it was very frustrating to see a good beautiful song be declassified, be considered as inferior "(Borges, 1996, p.152).

Living in São Paulo for almost a year, the situation was not good for Milton Nascimento: his income as a musician was not enough to cover his pension expenses "(DUARTE, 2006, p. 115).

> Pediu-lhe para gravar três das suas composições numa fita, a fim de poder escolher um para o seu próximo disco. Sem suspeitar de absolutamente nada, atendeu ao pedido do amigo e gravou numa fita "Morro Velho", "Maria, minha fé" e "Travessia" (DUARTE, 2006, p. 112).

> In possession of that tape, Agostinho dos Santos signed Milton and the three songs in the II FIC. It was through Elis Regina that Milton learned that he was enrolled in the II FIC and what was better, he was classified:

The winner of this festival was Guarabira Gutenberg, with the song "Margarida", but Milton Nascimento had a very positive balance: "Travessia" was ranked second, Milton won the award for Best Performer and was the most acclaimed artist of the festival . The singer's "hungry" days had come to an end. Milton paved the way for consecration. Only then has

his audience grown and his record sales have become significant. However, according to Bahia's evaluation (2006) he turned professional. It was with the album "Los milagros de la Pesca", released in 1967 and which included live performances in the cities of Rio de Janeiro and Sao Paulo, that Milton Nascimento became a great singer. In presenting "Minas", Milton had become a milestone in Brazilian popular music: his album was well received among a diverse audience - young people, students and seniors - both in the capitals and in the inner cities of Brazil. Milton started receiving letters from fans:

> [...]
>
> - Parabéns, soube que você classificou três músicas no festival!
>
> (...) Ah, então existe outro Milton Nascimento. – E ouviram a risada de Agostinho, que saía do prédio da Record. Não foi preciso maior explicação (DUARTE, 2006, p. 122).
>
> Eu me emociono demais quando vejo, nos shows, aquele monte de gente cantando as músicas (...) tanta gente diferente, estudante, garotada, gente mais velha. E nas cidades mais incríveis também, em Caxias do Sul, em Belém do Pará, em Santa Maria(...) Eu respondo, na medida do possível, eu respondo com muita cautela, pois é uma responsabilidade gigantesca (BAHIANA, 2006, p. 73).
>
> "Minas" was created at a time of great financial crisis in the life of Milton Nascimento, so that even he cannot understand how something so clear was created. This evaluation of the work appeared in an interview with Bahiana (2006, p .72):E acabou ficando um disco tão claro, não é! Você me diz que é claro, e eu acredito porque também acho. Mas ainda não sei como ficou assim, nem como eu consegui fazer, pois no meio de todas as confusões, ainda tinha o problema das dívidas, dos credores na porta, que teve mesmo (...) até essa época, eu nunca tinha me tocado das coisas do dinheiro. Agora já está tudo bem, tudo nos lugares. Mas na hora, foi puro terror.
>
> According to Bahiana (2006), the album "Minas" does not age with the years, since its repertoire is constantly revised and reinterpreted by new authors and interpreters, with their arrangements, the energy and the vigor of their repertoire. "Geraes" was a kind of continuity of "Minas". However, while "Minas" was faithful to his childhood - memories, landscapes, small churches and trains - "Geraes" incorporated elements of the music of America. The critically acclaimed result was a fusion of rhythms:
>
> [...] Violas, violões e acordeão, tocado pelo mestre Dominguinhos, davam o tom rural, enquanto as flautas, charango, tiple e bandolim coloriam de Latino-América as montanhas de Minas. Tudo com muita percussão, vozes, coros, piano, bateria, cordas... (DUARTE, 2006, p. 205).

Many friends were invited to the recording of "Geraes". This only served to certify the reputation of Milton Nascimento, since some of them - already known - were there only to be

part of the choir. A mix of famous and anonymous voices. There were friends from all over: people from the time of the “Clube da Esquina”, all the participants of “Som Imaginário” (Imaginary Sound, now deceased), Miúcha, Toninho Horta, Bebel, Chico Buarque, Tavinho, Noguchi, Pii and others. Chico Buarque’s participation occurred in an unusual way in this chorus, unable to reject:

> Estava no estúdio da Polygram, na Barra da Tijuca, ensaiando algumas músicas com Francis Hime, arranjador de seu novo disco, quando Bituca apareceu na porta e disse:
>
> - Vou gravar essa música (O que será).
>
> Chico, espantado porque aquilo não tinha sido um pedido ou uma sugestão, mas uma ordem expressa, respondeu:
>
> (...) Não havia pensando em convidar Bituca, mas ao ouvi-lo falar daquele jeito, descobriu que era tudo o que queria sem saber: Milton Nascimento gravando num disco seu (DUARTE, 2006, p. 206).

He also participated in “Geraes” Mercedes Sosa, who made a duet with Milton Nascimento in “Volver a los seventeen” (written by Violeta Parra). The “Grupo Água”, participated in the songs “Caldeira” (Caldera), “Promesas do sol” (Promises of the Sun) and “Minas Gerais”. Clementina de Jesús participated in the duet “Circo Maribondo” (Circo Avispa). One of the songs that mixes the traditional way of being a miner with Latinity is “Lua girou” (Moon turned) (Nascimento, 1976).

Lua Girou

A lua girou girou

Traçou no céu um compasso

A lua girou girou

Traçou no céu um compasso

Eu bem queria fazer

Um travesseiro dos seus braços

Eu bem queria fazer

Travesseiro dos meus braços

Só não faz se não quiser

Um travesseiro dos meus braços

Só não faz se não quiser

Sustenta palavra de homem

Que eu mantenho a de mulher

Sustenta a palavra de homem

FINAL CONSIDERATIONS

As in the previous song, Milton Nascimento's life also rotates and experiences phases like the Moon. Little Bituca was getting depressed when he lost his mother and was sent to Juiz de Fora. Without all the devotion of Lilia, her new mother, the story we are telling would be like the story of many children left to their own devices.

When, together with Lilia and her husband, Bituca takes the train to Três Pontas (Minas Gerais), the boy experiences his growth phase. And more and more, it becomes crowded. Full of affection from his parents and also full of creativity, to discover Porcolitro and music.

Finally, Bituca opens up to the new. When he goes to live in Três Corações (Minas Gerais), where he served in the army, he becomes Wilton. Then, in Belo Horizonte, he was (again) Milton. And, in this process, you come to a path called the world.

REFERENCES

AUTOR DESCONHECIDO. **Peixinhos do Mar**. In: **Sentinela**. Rio de Janeiro: EMI, 1980. 1 CD: digital, estéreo.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Ed. 70, 2009.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Ed. SENAC, 2006.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**: histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BORGES, Lô.; BRANDT, Fernando. Paisagem da janela. In: **Clube da Esquina 1**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1972. 1 CD: digital, estéreo.

BRASIL. Secretaria de Ensino Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: terceiro e cuarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais / Secretaria de Educação Fundamental. Brasilia: MEC/SEF, 1998.

DEL PRIORE, M. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GARCIA, Luis Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer**: o Clube da Esquina como formação cultural. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (Org). **Representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj; 2001. p. 17-44.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2010.

LISBOA JUNIOR, Luiz Américo. **A história da MPB**: 100 discos fundamentais da música popular brasileira. Disponível em: www.luizamerico.com.br. Acesso em 4 jun 2010.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Ciência, técnica e arte**: o desafio da pesquisa social. Petrópolis: Vozes, 1993.

MORRE "A VOZ DA AMÉRICA LATINA". Vitória**: A Tribuna**, 5 out 2009.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro. Zahar; 1978.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes; 2004.

NASCIMENTO, Milton. Clube da Esquina 2. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1978. 1 CD: digital, estéreo.

NASCIMENTO, Milton. Lua girou – arranjo e adaptação de Milton Nascimento sobre tema folclórico. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes.** Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.511

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. **Clube da esquina**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1972. 1 CD: digital, estéreo.

NASCIMENTO, Milton.; BORGES, Márcio. Gran Circo. In: **Minas**. Rio de Janeiro: EMI-SONGS, 1975. 1 CD: digital, estéreo.

NASCIMENTO, Milton.; BRANDT, Fernando. Maria, Maria. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1978. 1 CD: digital, estéreo.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

SCHIELE, Bernard; BOUCHER, Louise. A exposição científica: uma maneira de representar a ciência. In: JODELET, Denise. (Org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. p. 363-377.

SPINK, Mary J. P. Desvelando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das representações sociais. In: JOVCHEALOVITCH, Sandra, GUARESCHI, Pedrinho. (Orgs). **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes; 1994.

SOUZA, Alberto Carlos et al. Minas & Geraes: um lugar de memória na biografia musical de Milton Nascimento. **Rev Expressão**, v. 41, n. 1, p. 97 – 116, 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

CAPÍTULO 6

O (NÃO)LUGAR DO INDUTIVISMO NO CONHECIMENTO CONTEMPORÂNEO

Data de aceite: 20/05/2021

Alberto Carlos de Souza

RESUMO: O indutivismo é um marco na história filosófica da ciência. Não há muito, utilizou-se deste método para compreensão da ciência e do mundo. No cenário contemporâneo é rejeitado pela maioria dos filósofos, teóricos e cientistas.
PALAVRA - CHAVE: Filisofía; História; Contemporâneidade.

THE (NO) PLACE OF INDUCTIVISM IN CONTEMPORARY KNOWLEDGE

ABSTRACT: Inductivism is a milestone in the philosophical history of science. Not so long ago, this method was used to understand science and the world. In the contemporary setting it is rejected by most philosophers, theorists and scientists.
KEYWORDS: Philisophy; History; Contemporaneity.

EL (NO) LUGAR DEL INDUCTIVISMO EN EL CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

RESUMEN: El inductivismo es un hito en la historia filosófica de la ciencia. No hace mucho tiempo, este método se utilizó para comprender la ciencia y el mundo. En el contexto contemporáneo es rechazado por la mayoría de filósofos, teóricos y científicos.
PALABRA CLAVES: Filisofia; Historia; Tiempo contemporáneo.

Posto isto, disserte sobre os problemas da indução e do indutivismo, apresentando sua antítese e os principais argumentos que os confrontam, a saber: o método hipotético-dedutivo.

Indução "é o procedimento que leva do particular ao universal", este pressuposto foi cunhado por Aristóteles (384-322 a.C), um dos mais importantes filósofos gregos da antiguidade. Este filósofo considerava que a indução é "[...] um dos dois caminhos pelos quais quais conseguimos formar as nossas crenças; o outro é a dedução {silogismo}" (ABBAGNANO, 2007, p. 557).

À indução corresponde o inducionismo; não obstante, alerta Lima (sd. p. 43), tratam-se de termos distintos. Sobre o inducionismo, há de se considerar que o mesmo,

> [...] é uma concepção de método científico no qual os cientistas começam o processo de conhecimento com observações que são imparciais dos fatos; segue-se, então que, generalistas fatos em leis por meio da indução enumerativa; acabam por combinar essas generalizações em outras cada vez mais amplas ao agregar mais fatos. Ao final, atingem níveis de lei científica cujos conteúdos são apenas os fatos de forma geral. (MORELAND; CRAIG apud LIMA, sd, p. 43).

O indutivismo floresceu notadamente a partir do século XIX. Black (sd) considera "rico e elaborado" o que se produziu de conhecimento acerca dos procedimentos indutivos e que "[...] isso se deve, em não pequena proporção, àqueles que com tanto empenho se dedicaram, por longo tempo, e sem êxito, ao problema de

justificar a indução" (BLACK, sd, p. 230). Dentre esses muitos, na forja do método, há de considerar não somente as concepções de Francis Bacon (1561-1591), como F.W. Herschel (1792-1866) e John Stuart Mill (1806-1873) (LIMA, 2020?, p. 43).

No cenário contemporâneo (conforme enunciado na questão proposta para este estudo) o indutivismo é rejeitado pela maioria dos filósofos, teóricos e cientistas. A esse respeito, Black (sd) considera que o método indutivo apresenta dúvidas inquietantes e que,

> [...] A lógica nos ensinou que a transição de "alguns", nas premissas, para "todos", na conclusão, é transparentemente falaciosa: se alguns homens são brancos, de modo nenhum se pode concluir que todos o sejam; como, pois, justificar a cabal violência que se faz a essa regra simples e elementar? (BLACK, sd, p. 220-221).

Black (sd) entende que o bom senso pode nos propiciar resposta simples e satisfatória para o problema da indução, mas que em termos da ciência o status de argumentos indutivos chamados "de auto-sustentação" é objeto de muita controvérsia: "[...] argumentos que se sustentem a si mesmos, ainda que se revelem legítimos, não têm direta relação com o problema da indução" (BLACK, sd, p. 223). Assim posto, "[...] se dissermos que a indução funcionará (no futuro), porque funcionou no passado, estaremos raciocinando ... indutivamente" (BLACK, sd, p. 223).

Há de se considerar, também, que os argumentos indutivos são incompletos e que o "salto indutivo" de "alguns" para "todos", no que abrange certa amostra, não se justifica, na medida em que um argumento indutivo requer premissa adicional para tornar-se válido:

> [...] É preciso recorrer a um princípio como o que diz que "o futuro se assemelha ao passado" ou a um princípio ainda mais geral, como o da "uniformidade da Natureza". Somente após a introdução de um tal princípio é que a respeitabilidade lógica do argumento estará assegurada (BLACK, sd, 223-224).

A querela à indução, e por conseguinte ao indutivismo, não é algo recente: Abbagnano (2007, p. 557) considera que a mesma pode ser utilizada "[...] para fins de exercício, em dialética, ou com objetivos persuasivos em retórica (...) mas não constitui ciência porque a ciência é necessariamente demonstrativa" e, já "[...] Na filosofia pós-aristotélica, os epicuristas julgaram que a I. (indução) era o único procedimento de ínferência legítima, enquanto os estóicos negaram esse valor".

Karl Popper (1902-1994), na contemporaneidade, prestou grande contribuição à ciência, pela forma extremada de sua rejeição ao indutivismo e pela proposição do método hipotético dedutivo, em defesa do falsificacionismo. Este pensador considerou a indução,

> [...] um simples mito, que não é um fato psicológico, nem um fato da vida comum, muito menos um procedimento científico; e considerou que a ciência procede pelo método de tentativa e erro, ou seja, dá saltos bruscos, indo de uma observação única a uma conjectura ou uma hipótese que depois procura refutar e que é mantida enquanto a refutação não ocorre [...]" (ABBAGNANO, 2007 p. 561).

O arranjo didático elaborado por Lima (2020?, p. 22), nos possibilita refletir a

racionalidade nos critérios metodológicos de Karl Popper:

> [...]
>
> » construir palpites muito abrangentes sobre o mundo;
>
> » deduzir deles algumas consequências observáveis;
>
> » testar para verificar se são verdadeiros; › se sim, conduzir para outros testes;
>
> › se não, revisar a conjectura, preferencialmente, inventar uma nova.
>
> [...]

O método hipotético-dedutivo consiste em se perceber problemas, lacunas ou contradições no conhecimento prévio ou em teorias existentes. A partir desses problemas, lacunas ou contradições, são formuladas conjecturas, soluções ou hipóteses; essas, por sua vez, são testadas no que Popper chamava de técnica de falseamento. O falseamento pode ser feito, dentre outras formas, através de experimentação ou análise de estatísticas. Após analisados os resultados, são avaliadas as conjecturas, soluções ou hipóteses previamente elaboradas, que podem ser reputas (rejeitadas) ou corroboradas. (DINIZ, 2015, p. 108).

Os falsificacionistas, notadamente Karl Popper, buscaram estabelecer que a ciência não envolve indução. Para os mesmos a observação é orientada pela teoria e a pressupõe, e que a ciência progride por tentativa e erro, por conjecturas e refutações (CHALMERS, 1997).

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5 ed rev ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BLACK, Max. Justificação da indução. In: MORGENBESSER, Sidney (Org.) **Filosofia da ciência**. 3ed. São Paulo: Cultrix, sd. p. 219-232.

DINIZ, Marco Tulio M. Contribuições ao ensino do método hipotético-dedutivo a estudantes de Geografia. **Geogr Ens & Pesq**: v.19, n.2, maio, 2015, p. 107-111.

LIMA, Paulo. **Filosofia da ciência e teoria do conhecimento**. Brasília – DF: Unyleya Educ. e Editorial, 2020?.

CAPÍTULO 7

O RÁDIO: UMA INOVAÇÃO CULTURAL A SERVIÇO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Data de aceite: 20/05/2021

Alberto Carlos de Souza

RESUMO: Este estudo buscou re-visitar historiograficamente, os primeiros registros fonográficos no mundo e no Brasil começam a partir do início do século XX. A primeira transmissão oficial de rádio no Brasil aconteceu no dia 7 de setembro de 1922 no Centenário da Independência. Com o rádio, a partir da década de 30 o Brasil entrou na Era da Comunicação de Massa.
PALAVRAS - CHAVE: Rádio; Música Popular Brasileira; Lugares de Memória.

RADIO: A CULTURAL INNOVATION IN THE SERVICE OF BRAZILIAN POPULAR MUSIC

ABSTRACT: This study aimed to re-visit historiographically, the first phonograph records in the world and Brazil start from the beginning of the twentieth century. The first official radio broadcast in Brazil took place on September 7, 1922 at the Centennial of Independence. With the radio, popular music from the 30s Brazil entered the Era of Mass Communication.
KEYWORDS: Radio; Technological Innovations; Brazilian Popular Music; Places of Memory.

INTRODUÇÃO

Este estudo – um diálogo entre História e avanços tecnológicos – teve como objetivo apresentar um recorte da evolução histórica da música no cenário brasileiro, discutindo – a partir daí -, a evolução do rádio no mundo e no Brasil.

Nossas fontes de estudo foram secundárias e constaram de livros, periódicos, dicionários e discografia referente à música popular do Brasil.

Este estudo teve como fontes de relatório foram secundárias e constaram de livros, periódicos, dicionários e discografia referente à música popular do Brasil e as inovações radiofônicas. Através dessa compreensão de que a cultura faz parte do cotidiano, das mudanças e é aspecto fundamental à realidade humana, onde cada indivíduo tem atitudes e identidades diferentes associadas ao processo de globalização em que se vive hoje.

Para Hall (2006), na modernidade reflexiva em que vivemos o homem – diferente da concepção iluminista ou sociológica -, é um sujeito descentrado e que vive em crise de identidade, visto que as velhas identidades estão continuamente sendo substituídas por novas identidades. Nesta perspectiva, o autor parte de três concepções de sujeitos construídos e assumidos ao longo do processo histórico que determina as identidades, a saber:

- O sujeito iluminista: aquele que era centrado, possuindo uma concepção individualizada na qual o centro essencial do "Eu" correspondia à sua identidade;
- O sujeito sociológico: aquele que rompeu com esta concepção na medida em que passou por transformações de idéias, de pensamentos, a partir de onde começou a interagir

com a sociedade e,

- O sujeito pós-moderno: aquele que faz ruptura com a concepção sociológica, quando é perturbado com as mudanças estruturadas e institucionais, assumindo identidades diferentes em diferentes momentos.

Dessa forma, Hall (2006) entende que neste tempo em que nós vivemos, marcado pela globalização, a crise de identidade é inevitável. Assim posto, entendemos ser função da escola criar junto ao alunado um espaço de valorização de seu patrimônio cultural e para tal, consideramos a teoria dos lugares de memória – conforme proposição de Nora (1984) em que a teoria dos lugares da memória foi formulada e desenvolvida a partir dos seminários orientados por Nora na *École Pratique de Hautes Etudes*, de Paris, entre 1978 e 1981, sendo editada em "*Les Lieux de Mémorie*", uma obra composta por quatro volumes. Reportando-se à memória nacional francesa, Nora, nesta obra, considera ser importante inventariar os lugares onde a memória – cada vez mais ameaçada de desaparecer -, ainda permanece encarnada.

A respeito de cultura, Laraia (2005), conclui que,

> [...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema (LARAIA, 2005:101).

Assim posto, a relevância deste estudo pretende desenvolver os avanços da informação do rádio e da música a condição de sujeitos políticos, conscientes de sua identidade e capazes de se organizarem para defender seus interesses e de se relacionarem com outros grupos semelhantes, como instituições do governo e com organizações não-governamentais, na defesa de seus direitos e na preservação de seu patrimônio e na manutenção de sua cultura.

Este estudo teve como objetivos: discutir o conceito de lugar de memória e de patrimônio cultural, reconhecer os bens materiais e imateriais- no caso, a música popular brasileira-, que constituem o patrimônio cultural.

Segundo o artigo 216 da nossa Constituição (BRASIL, 1992, p. 120), "constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referências à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira", nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, os objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico e científico.

A esse respeito, há de considerar que a noção de Patrimônio se confunde com a de propriedade. Em muitos aspectos, tem um caráter prático, mas possuem um efeito de significados mágico-religiosos e sociais denominados por MAUSS (1974) com “fatos sociais totais”. Esses bens têm sua origem econômica, moral, religiosa, mágica, política, estética e psicológica, pois são partes inseparáveis de um conjunto total social e cósmica de ultrapassar a condição humana. A essa noção Marcel Mauss pontua que,

> [...] se a noção de espírito nos pareceu ligada à de propriedade, inversamente esta se liga àquela. Propriedade e força são dois termos inseparáveis; propriedade e espírito se confundem (MAUSS, 1974, p. 133).

Nas sociedades tradicionais, na experiência da obra-seja ela, patrimônio material ou imaterial-, com o público existia uma distância e reverência entre cada obra de arte e o observador: essa obra era única. Assim posto, Benjamin refere que naquelas sociedades a obra de arte, sendo única, possuía o valor de culto:

> [...] A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. A forma mais primitiva da inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual inicialmente mágico, e depois religioso (BENJAMIN, 1994, p. 170-171).

Em 1877, Thomas Edison inventou o fonógrafo de cilindro mecânico – o primeiro aparelho de reprodução sonora. Com o fonógrafo estava inaugurada a era mecânica da tecnologia de áudio; esse dispositivo que utilizava cilindros de cera como mídia para gravação dos sons (que eram gravados em forma de cavidades) chegou ao Brasil dois anos após a sua invenção, ou seja, em 1879. O cilindro de cera foi a principal mídia para consumidores em larga escala entre 1890 e 1910 (SONODA, 2010).

O fonógrafo de cilindro mecânico possibilitou que os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX se constituíssem como um importante marco para a historiografia musical brasileira, pois é a partir dessa data que se dão os primeiros registros fonográficos musicais.

Na perspectiva tecnológica, o ponto de ruptura a caminho de uma nova era – a era magnética -, se deu em 1893, em Cambridge, na Inglaterra, quando as ondas eletromagnéticas foram demonstradas teoricamente pelo físico James Clerck Maxwell. A partir deste evento, outros pesquisadores, entre eles o alemão Rudolph Hertz (1857 – 1894) se interessaram pelo eletromagnetismo.

Coube a Hertz a primazia de demonstrar o princípio da propagação radiofônica, em 1887, fazendo saltar faíscas através do ar que separavam duas bolas de cobre: estava assim demonstrada a propagação por ondas, que posteriormente viriam a ser denominadas como “ondas hertzianas” ou “quilohertz”.

Logo então, se iniciou a industrialização de equipamentos baseados na transmissão

do som por ondas eletromagnéticas. A industrialização de equipamentos se deu com a criação da primeira companhia de rádio, fundada em Londres – Inglaterra pelo cientista italiano Guglielmo Marconi. Em 1896 Marconi já havia demonstrado o funcionamento de seus aparelhos de emissão e recepção de sinais na própria Inglaterra, quando percebeu a importância comercial da telegrafia.

A respeito dos primeiros anos que iniciaram o século XX, podemos assumir que os registros fonográficos musicais dos mesmos têm importância relevante para a memória musical brasileira. Assim posto, podemos registrar que por essa época, em 1907, a música instrumental "Choro e Poesia", de autoria de Pedro de Alcântara[1], era sucesso.

No mesmo ano, a polca[2] "No bico da Chaleira", de autoria de João José da Costa Júnior[3], foi gravada pela Banda da Casa Edison, na Odeon, como música instrumental. Esta música foi gravada também pela Banda da Casa Faulhaber e Cia em disco da Favorite Record e, tendo uma grande repercussão no carnaval do ano de 1909, consagrou os termos "chaleira" e "chaleirar" como sinonimos de bajulação politico-partidária. "No bico da chaleira":

> [...] tornou-se sucesso carnavalesco fazendo um sátira aos bajuladores do então muito poderoso Senador Pinheiro Machado. Sua letra dizia: "Iaiá me deixa/Subir nesta chaleira/Que eu sou do grupo/Do pega na chaleira". Segundo o livro "A canção no tempo": "Diariamente, o Morro da Graça no bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro era frequentado por dezenas de pessoas - senadores, deputados, juízes, empresários, ou, simplesmente, candidatos a cargos públicos ou mandatos coletivos. A razão da romaria era que no alto do morro morava o general-senador José Gomes Pinheiro Machado, líder do Partido Republicano Consevador, que dominou a política nacional no início do século". Pois foi satirizando essa situação que surgiu a polca "No bico da chaleira" que acabaria por consagrar os termos "chaleira" e "chaleirar" como sinônimos de bajulação. (CRAVO ALBIN, 2008).

No carnaval carioca de 1912 fez grande sucesso à marcha portuguesa "Vassourinha", de Luís Figueira e Felipe Duarte.

Os sucessos musicais daquele ano (1912) foram a polca "Ameno de Regida" (de autoria de Ernesto de Nazareth[4]), a modinha "Amor Ingrato" (também conhecida como "Descrente"), de autoria de Neco[5] (Manoel Ferreira Capellani), a canção "Flor do Mal"

---

1 Pedro de Alcântara (1866 – 1929) foi flautista, compositor e executante de flautim. Em 1907 compôs a polca "Choro e Poesia", inicialmente chamada de "Dores do Coração" (CRAVO ALBIN, 2008).

2 Dança de salão em compasso binário, geralmente em tom maior e andamento alegreto, originária da Boêmia (parte do império austro-húngaro, depois Thecoslováquia e atualmente República Theca). Chegou a Paris em meados dos anos de 30 do século XIX, difundindo-se daí para todo o mundo ocidental e tornando-se nele a principal dança de salão. Chegou ao Brasil nos meados de 1845 (CRAVO ALBIN, 2008).

3 João José da Costa Junior (1868 – 1917), nascido no Rio de Janeiro, foi compositor, revistógrafo e pianista. Foi também diretor de uma companhia lírica. Em 1898, ingressou como professor do Instituto Profissional e do Conservatório do Rio de Janeiro. Usou também o nome artístico de Juca Storoni, anagrama de Costa Júnior (CRAVO ALBIN, 2008).

4 Ernesto Júlio de Nazareth (1863 – 1934) foi um dos compositores de maior importância para a cultura brasileira, deixou obra essencialmente instrumental, particularmente dedicada ao piano. Suas composições, apesar de extremamente pianísticas, por muitas vezes retrataram o ambiente musical das serestas e choros, expressando através do instrumento a musicalidade típica do violão, da flauta, do cavaquinho, instrumental característico do choro, fazendo-o revelador da alma brasileira, ou, mais especificamente, carioca (CRAVO ALBIN, 2008).

5 Manuel Ferreira Capellani, o Neco (1865 – 1940) foi violonista, cantor e compositor. Participou intensamente da vida

(conhecida também como “Saudade Eterna”), de autoria de Santos Coelho[6] e D. Correia[7] e Pavaro Colas[8].

Nesse mesmo ano, no dia 21 de dezembro, é prensado pela primeira vez um disco no Brasil. O fato marca o início das atividades da Fábrica Odeon, instalada no Rio de Janeiro (DUPRAT, 1989).

A música “Choro e Poesia” foi, em 1913, letrada por Catulo da Paixão Cearense[9], à revelia de seu autor: Pedro de Alcântara, injustiçadamente, foi esquecido como autor da melodia. A partir daí a mesma, gravada por Vicente Celestino[10], ficou sendo ficou conhecida como “Ontem ao Luar” (CEARENSE 1913):

> Ontem, ao luar,
> Nós dois em plena solidão,
> Tu me perguntaste o que era a dor
> De uma paixão.
> Nada respondi!
> Calmo assim fiquei!
> Mas, fitando o azul do azul do céu,
> A lua azul eu te mostrei...
> Mostrando-a a ti,
> Dos olhos meus correr
> Senti
> Uma nivea lágrima
> E, assim, te respondi!
> Fiquei a sorrir

boêmia e musical de fins do século passado e início deste, tendo freqüentado as mesmas rodas que Anacleto de Medeiros, Juca Kalut, Luís de Souza, Catulo Cearense, Irineu de Almeida, entre outros (CRAVO ALBIN, 2008).

6 Manoel dos Santos Coelho (1870 – 1927) acabou entrando para a história da música popular brasileira devido à celebre canção “Saudade eterna”, que recebeu letra do poeta Domingos Correia e passou a ser conhecida como “Flor do mal”, sendo gravada inicialmente por Vicente Celestino pela Odeon em 1916. Essa composição, entretanto, já havia sido letrada por Catulo da Paixão Cearense com o título de “Ó como a saudade dorme num luar de calma!”, versão que ficou menos conhecida (CRAVO ALBIN, 2008).

7 Domingos Correia (1882? – 1912) foi um letrista e compositor conhecido na boemia com o apelido de Boneco. Entrou para a história da música popular brasileira com a letra que escreveu para a composição “Saudade eterna”, de Santos Coelho, por ele rebatizada como “Flor do mal”. Apresentava-se como cantor nos chamados chopes. Escreveu também letra para “Implorando”, de Anacleto de Medeiros, rebatizando-a como “Segredo”. Suicidou-se no reservado do chope ABC, na Rua do Lavradio, em 1912 (CRAVO ALBIN, 2008).

8 Não encontramos nos dicionários biográficos brasileiros referências sobre este compositor. O nome do mesmo é lembrado por sua parceria com Álvaro Peres e Assis Pádua na música “ Um samba na Penha”, sucesso do ano de 1904, na voz de Pepa Delgado (1887-1945). Outra parceria conhecida deste autor foi a valsa “Pudesse essa paixão”, em co-autoria com Chiquinha Gonzaga, sucesso do ano de 1912.

9 Catulo da Paixão Cearense (1863 – 1946) foi poeta, compositor, cantor e teatrólogo. Apesar do sobrenome, nasceu no Maranhão, embora tenha sempre morado no Rio de Janeiro. (CRAVO ALBIN, 2008).

10 Antonio Vicente Felipe Celestino (1894 – 1968) foi o mais famoso tenor durante a primeira metade do século XX. Arrebatou um grande público que admirava a música, divulgada tanto através do teatro, quanto de discos e cinema nacional (CRAVO ALBIN, 2008). O filme “O Ébrio”, de 1946, no qual atua como protagonista e interpreta a música homônima, é um clássico do cinema nacional (O Ébrio, 1946).

Por ter o prazer
De ver
A lágrima nos olhos a sofrer.
A dor da paixão
Não tem explicação!
Como definir
O que só sei sentir!
É mister sofrer
Para se saber
O que no peito
O coração
Não quer dizer.
Pergunta ao luar,
Travesso e tão taful,
De noite a chorar
Na onda toda azul!
Pergunta, ao luar,
Do mar à canção,
Qual o mintério
Que há na dor de uma paixão.
Se tu desejas saber o que é o amor
E sentir o seu calor,
O amaríssimo travor
Do seu dulçor,
Sobe um monte á beira mar,
Ao luar,
Ouve a onda sobre a areia
A lacrimar!
Ouve o silêncio a falar
Na solidão
Do calado coração,
A penar,
A derramar
Os prantos seus!
Ouve o choro perenal,
A dor silente, universal

E a dor maior,
Que é a dor de Deus.
Se tu queres mais
Saber a fonte dos meus ais,
Põe o ouvido aqui
Na rósea flor do coração,
Ouve a inquietação
Da merencória pulsação...
Busca saber qual a razão
Por que ele vive, assim, tão triste
A suspirar,
A palpitar,
Desesperação,
A teimar,
De amar
Um insensível coração,
Que a ninguém dirá
No peito ingrato em que ele
Está,
Mas que ao sepúlcro,
Fatalmente, o levará.

De acordo com os apontamentos de Sevcenko (1998), data de 1916 o primeiro registro de uma pauta musical impressa e gravada de um samba no Brasil. Trata-se da música “Pelo telefone”, com letra criada por Mauro de Almeida – o Peru dos Pés Frios -, e música de Ernesto dos Santos – o Donga[11]:

O chefe da folia,
Pelo telefone,
Mandou me avisar
Que com alegria
Não se questione

11 “Pelo telefone” foi a primeira composição a ser classificada como samba a alcançar o sucesso, e marca o início do reinado da canção carnavalesca. É a partir de sua popularização que o carnaval ganha música própria e o samba começa a se fixar como gênero musical. Desde o lançamento, quando apareceram vários pretendentes à sua autoria, e mesmo depois, quando já havia sido reconhecida sua importância histórica, o “Pelo Telefone” seria sempre objeto de controvérsia, tornando-se uma de nossas composições mais polêmicas em todos os tempos. Quase tudo que a este samba se refere é motivo de discussão: a autoria, a afirmação de que foi o primeiro samba gravado, a razão da letra e até sua designação como samba. Todas essas questões, algumas irrelevantes, acabaram por se integrar à sua história, conferindo-lhe mesmo certo charme (MELLO, 2003).

Para se brincar!
Ai, ai, ai!
Deixa as mágoas para trás,
Ó rapaz!
Ai, ai, ai, ai!
Fica triste se és capaz
E verás!
Tomara que tu apanhes!
Não tornes a fazer isso,
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço!
Olha, a rolinha
(Sinhô! Sinhô!)
Se embaraçou
(Sinhô! Sinhô!)
Caiu no laço
(Sinhô! Sinhô!)
Do nosso amor
(Sinhô! Sinhô!)
Porque este samba
(Sinhô! Sinhô!)
É de arrepiar
(Sinhô! Sinhô!)
Põe perna bamba
(Sinhô! Sinhô!)
Mas faz gozar!
O chefe da polícia,
Pelo telefone,
Manda me avisar
Que, na Carioca,
Tem uma roleta
Para se jogar!
(bis)
Ai, ai, ai!...
Tomara que tu apanhes...
Olha a rolinha

(Sinhô! Sinhô!)
Se embaraçou
(Sinhô! Sinhô!)
É que a vizinha
(Sinhô! Sinhô!)
Nunca sambou
(Sinhô! Sinhô!)
Porque este samba
(Sinhô! Sinhô!)
É de arrepiar
(Sinhô! Sinhô!)
Põe perna bamba
(Sinhô! Sinhô!)
Mas faz gozar!

Esta música teve como tema o telefone, um objeto que vinha sendo adquirido por todas as famílias da elite carioca, mas que era um fetiche para os desfavorecidos:

> [...] Nos inícios de sua difusão pela cidade (do Rio de Janeiro), o telefone era um aparato raro e identificado com os privilegiados. Ele era um símbolo cujo prestígio denotava a relação intrínseca entre a tecnologia moderna e as elites dominantes. E por isso mesmo era um convite ao assalto pelas populações segregadas, ainda que essa apropriação fosse meramente simbólica (SEVCENKO, 1998, p. 583).

Sem desconsiderar o caráter envolvente da música com ao seu rítmo amaxixado, Sevcenko (1998) entende que a imagem glamorizada e apoderada do telefone – verdadeiro ícone falante para a época – foi de grande peso na repercussão do samba “Pelo telefone”, que gravada por um cantor muito popular da época – o Baiano[12] -, se tornou um grande sucesso de carnaval e até mesmo um dos primeiros jingles, divulgado pelo indústria fonográfica, de sucesso no pais e que promovia uma marca de cerveja:

[...] O chefe da policia
Pelo telefone
Mandou-me dizer
Que há em toda a parte
Cerveja Fidalga
Para se beber
(SEVCENKO, 1998, p. 584)

12 Baiano era o nome artístico de Manuel Pedro dos Santos (1870 -1944). Cravo Albin (2008) refere que este intérprete gravou o primeiro disco no Brasil, “Isto é bom”, em 1902, com letra de Xisto Bahia (1841 – 1894).

A primeira transmissão de rádio realizada oficialmente no Brasil ocorreu no dia 07 de setembro de 1922, durante a inauguração da Exposição do Centenário da Independência na Esplanada do Castelo. Foi um grande acontecimento. A Westinghouse Eletric International Co. Instala no alto do Corcovado, no Rio de Janeiro, uma estação de 500 watts. O público ouvia nos captados 80 aparelhos de rádio dispersos pela cidade, o pronunciamento do Presidente da República, Epitácio Pessoa, a ópera "O Guarani" de Carlos Gomes, transmitida diretamente do Teatro Municipal, além de conferências e diversas atrações. Muitas pessoas ficaram impressionadas, pensando que se tratava de algo sobrenatural. No fim das festividades, a rádio sai do ar, e outra transmissão só acontece no ano seguinte, com a inauguração da Radio Sociedade, no Rio de Janeiro (SEVCENKO, 1988).

Há de se considerar, no entanto, o primeiro transmissor de ondas de rádio no Brasil que se tem notícia, foi instalado no ano de 1913 por Paul Forman Godley, um dos fundadores da Adams-Morgan/Paragon, na região Amazônica, a pedido do governo brasileiro (SEVCENKO, 1988).

O nascimento do rádio no Brasil foi praticamente simultâneo a seu surgimento no mundo inteiro. Desde 1922 as experiências com rádio-clube vinham sendo realizadas, entretanto, foi somente em 1923, que Roquete Pinto e Henry Morize fundam diretos do Observatório Nacional, no Rio de Janeiro, a Rádio Sociedade (SEVCENKO, 1988).

No ano seguinte (1924), foi inaugurada a Rádio Clube do Brasil, marcando o início da expansão. A tecnologia era ainda muito incipiente e os ouvintes utilizavam-se dos rádios de galena montados em casa, quase sempre por eles mesmos, usando normalmente caixas de charutos (SEVCENKO, 1988).

A Rádio Sociedade, com programas educativos e culturais, influencia várias rádios amadoras que aparecem no país na década de 20, como a Rádio Clube Paranaense, em Curitiba. Todas nascem como clubes ou sociedades e, como a legislação proibia a publicidade, são sustentadas pelos associados (SEVCENKO, 1988).

Desde sua inauguração, a estrutura de radio no país se destacou e também teve problemas desde o seu inicio. Sua viabilização de funcionamento era atrelada a duas importantes determinações: uma era que o radio era subordinada às normas econômicas e ao mesmo tempo, quem controlava era o Estado, sendo responsável pela sua concessão para funcionamento das emissoras de rádio, quanto a sua cassação, se ferisse as leis de código de comunicação vigente nos pais. Observa-se ainda que o surgimento das emissoras de rádio teve um papel de radio-sociedade mantida nas rádios brasileiras em seus primeiros anos; uma fase amadora, o radio no Brasil passa então para uma fase comercial, disponibilizada a uma maioria pela chegada das agencias estrangeiras de publicidade nos pais, ao final dos anos 20 e início dos anos 30 (SEVCENKO, 1988).

A partir da década de 30 o Brasil entrou na "Era da Comunicação de Massa" e até o advento da televisão, ele seria o grande veículo de integração nacional.

A década de 1930 marcou o apogeu do rádio como veículo de comunicação de massa, refletindo as mudanças pelas qual o país passava. O crescimento da economia nacional atraia investimentos estrangeiros, que encontravam no Brasil um mercado promissor. A indústria elétrica, aliada a indústria fonográfica, proporcionava um grande impulso à expansão radiofônica. O rádio trouxe inovações técnicas e modificou hábitos,

transformando-se na maior atração cultural do país (TINHORÃO, 1998).

A difusão desses produtos musicais genuinamente brasileiros destinados à urbanização das cidades, foi realizado a partir dos anos 30, com o surgimento dos rádios elétricos que favoreciam uma recepção mais limpa, em decorrência de alto-falantes. Essa novidade veio permitir, um melhor entrosamento entre as emissoras de rádio e seu público cativo. Os espectadores eram tratados como “senhores ouvintes”, que logo foi mudado para “amigos ouvintes” (TINHORÃO, 1998).

A música tipicamente brasileira se transforma em produto de consumo de massa vendido como forma de discos, como atração de programas de auditórios nas rádios e mais tarde como tema de filmes, as “chanchadas carnavalescas”. Essa música brasileira viria a ser hegemônica no mercado em todo o governo Vargas - entre 1930 a 1945-, em perfeita harmonia com a política econômica nacional que incentivava a ampliação do produto (a música popular) interno nacional e o golpe do Estado Novo, em 1930 (TINHORÃO, 1998).

O rádio comercial desponta a partir da legalização da publicidade, no início da década 30. Com o crescimento da indústria e do comércio, o número de propagandas aumenta e o rádio transforma-se em um negócio lucrativo. Surgem os anúncios cantados, os jingles, que revolucionam a propaganda radiofônica. Na década de 30 são criadas várias rádios, entre elas a Rádio Record, de São Paulo (1931), a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro (1936) - a primeira grande emissora do país -, e a Rádio Tupi (1937), de São Paulo (TINHORÃO, 1998).

Getulio Vargas, então presidente do Brasil, foi quem mais influenciou a difusão do radio em sua gestão. Desde que assumiu o governo, com a Revolução de 1930, manteve o radio em seu controle.

A marca maior do controle do rádio pelo estado brasileiro foi o ano de 1937, no qual se inicia o período conhecido como Estado Novo (1937 – 1945), no qual Getulio usou o radio para propaganda de sua ideologia política, implantando então A hora do Brasil (atual Voz do Brasil) criada em 1937 para divulgação oficial do governo, principalmente dos discursos de Getulio, transmitidos de segunda a sexta-feira em cadeia nacional de radio – tornando-se logo depois obrigatório -, sendo que os minutos finais do programa A hora do Brasil eram culturais, dedicados à transmissão de sucessos de musicas populares, tendo sempre artistas de renome em sua programação, sendo essa desta maneira que o então presidente Getulio Vargas encontrou para estar sempre presente nos lares dos brasileiros (TINHORÃO, 1998).

Com a implantação da Revolução de 30, o governo de Getúlio Vargas elegeu a música popular como símbolo de otimismo e vitalidade em nossa sociedade, criando em 1935, o programa social informativo intitulado “A Hora do Brasil”. Com isso, o governo interpôs na divulgação de seus informes oficiais - principalmente dos discursos de Getúlio, transmitidos de segunda a sexta-feira em cadeia nacional de radio – que se tornou logo depois obrigatório-, sendo que os minutos finais do programa eram culturais, dedicados à transmissão de músicas de sucessos populares, tendo sempre artistas de renome em sua programação; foi este o dispositivo que o então Presidente Vargas encontrou para estar sempre presente nos lares dos brasileiros. Esse lugar político no rádio foi vanguardista visto que, Vargas até mesmo se antecipou ao Departamento de Estado norte-americano

com o seu programa intitulado “A Voz da América” (TINHORÃO, 1998).

Nessa época, a rádio vai abandonando seu perfil educativo e elitista para firmar-se como um meio popular de comunicação. A linguagem torna-se mais direta e de fácil entendimento. A programação diversifica e é mais bem organizada, atraindo o grande público. Nos anos 30 e 40 aparecem os programas de música popular, que lançam ídolos como Carmem Miranda e Orlando da Silva. Surgem também os programas de humor, de auditório - que contam com a participação do público -, e as novelas. A primeira delas é Em Busca da Felicidade (1941), da Rádio Nacional. A mesma rádio lança o “Repórter Esso” (1941), que inaugura o radio jornalismo brasileiro. As técnicas introduzidas por ele - frases curtas e objetivas, agilidade, instantaneidade e seleção cuidadosa de notícias - são usadas ate hoje na maioria dos jornais falados (TINHORÃO, 1998).

Nas vozes de Carmem e Aurora Miranda, a canção “As cantoras do rádio” de Alberto Ribeiro, João de Barro e Lamartine Babo (1936) mostram o impacto do rádio no Brasil:

Nós somos as cantoras do rádio
Levamos a vida a cantar
De noite embalamos teu sono
De manhã nós vamos te acordar
Nós somos as cantoras do rádio
Nossas canções cruzando o espaço azul
Vão reunindo num grande abraço
Corações de Norte a Sul
Canto pelos espaços afora
Vou semeando cantigas
Dando alegria a quem chora
Bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum
Canto, pois sei que a minha canção
Vai dissipar a tris.......teza
Que mora no teu coração
Canto para te ver mais contente
Pois a ventura dos outros
É alegria da gente
Bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum
Canto e sou feliz só assim
Agora peço que can.....tes
Um pouquinho para mim

Os programas de auditório marcaram época no rádio brasileiro e reuniram os grandes nomes da música brasileira. Emilinha Borba, Marlene, Ângela Maria, Nelson

Gonçalves, Cauby Peixoto e Carlos Galhardo estiveram presentes nos primeiros programas de auditório. Em 1952, um dos melhores programas era o Um Milhão de Melodias, que tinha como atração os grandes nomes da música. O auditório vivia lotado e o público conferia de perto os astros que saíam nas páginas da Revista do Rádio. No dia 3 de novembro de 1952, a cantora Dalva de Oliveira retornou ao Brasil e compareceu ao programa. Os fãs foram ao delírio, chegando a atrapalhar o apresentador (RÁDIOS, 2010).

No auge dos programas musicais e de auditório do rádio brasileiro, nos anos 50, época em que o rádio era o principal veículo de comunicação do país, as platéias ficavam lotadas de pessoas que iam acompanhar a interpretação de sua cantora preferida. E, a cada ano, uma era escolhida a Rainha do Rádio. Os fãs-clubes brigavam entre si e grandes espetáculos eram realizados.

As cantoras do gênero popular, ao longo de sete décadas, encantaram gerações com suas vozes marcantes e interpretações memoráveis, o que as credenciou a concorrer ao tão cobiçado título de "Rainha do Rádio". Entre elas destacamos: Aracy de Almeida (Tenha Pena de Mim e Não me Diga Adeus), Nora Ney (Vai, Vai Mesmo, Menino Grande e Ninguém me Ama.), Dalva de Oliveira (Olhos Verdes e Segredo), Elizeth Cardoso (Mulata Assanhada e Barracão), Isaurinha Garcia (Mensagem), Dolores Duran (A Noite do Meu Bem), Elizeth Cardoso (Canção de Amor), Carmen e Aurora Miranda (marchinhas carnavalescas), Linda e Dircinha Batista (marchinhas carnavalescas), Ângela Maria (Não Tenho Você), Emilinha (Chiquita Bacana, Se queres saber) Marlene, Doris Monteiro (Se Você se Importasse), Carmem Miranda (Pra você gostar de mim, Que é Que a Baiana Tem e South American Way), Odete Amaral, Lourdinha Bittencourt, Ellen de Lima, Violeta Cavalcante e Carminha Mascarenhas (RÁDIOS, 2010).

Além de intérpretes de carreira solo, algumas formações – duetos, trios, quartetos -, também ganharam espaço no cenário do rádio.

O conjunto DO-RÉ-MI-FÁ formado por quatro cantoras, Hebe, Estela e suas duas primas, que começou com toda força, viveu pouco, pois uma das primas se casou e deixou a vida artística. Sobraram três, "As Três Américas". Algum tempo depois foi embora mais uma prima restando apenas Hebe e Estela, nascendo à dupla sertaneja Rosa linda e Florisbela, destaque nos programas do Capitão Furtado (Ariovaldo Pires). Engraçadinhas, bonitinhas, valiam mais pela beleza do que pelo que cantavam, e não demorou muito para perceberem isso, separando-se artisticamente. A Estela formou com duas irmãs, Helena e Norma Avian, um trio, o "Trio Itapuã". Hebe partiu para carreira solo com a ajuda de Gilberto Martins. O homem que havia lançado a radio novela no país achou que o nome da Hebe não combinava, precisava mudar, nascendo Magali Prado, conforme os testes. Como lutou a Magali Prado sem os resultados desejados! Hebe funcionava muito melhor, e inteligente como sempre foi, começou a crescer sozinha no Sumaré, tornando-se em pouco tempo, a "Estrela de São de Paulo" (RÁDIOS, 2010).

Na construção da historia do radio no Brasil, insere-se no contexto de maior produção historiográfica voltada a sua origem e integração na vida cotidiana, alem de seu papel como veiculo de propaganda, nos convidando assim a um prazeroso retorno aos anos dourados do rádio brasileiro. Em tempos passados, quem idealizaria que o radio tivesse uma história? Isto não teria sido possível se não fosse viabilizado pela Nova História.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As multinacionais que se instalaram aqui, a partir da década de 40, passaram a ser os grandes anunciantes do rádio brasileiro. Pois, enquanto veiculo de comunicação que para o estado brasileiro na década de 30 poderia adquirir ares subversivos, em que pese por isso mesmo o estabelecimento de limites para o radio, este vai “caindo no gosto popular”, consolidando-se assim, o habito de ouvir radio ainda na década de 1920.

Com a popularização da televisão, no final da década de 50, o apogeu do rádio chega ao fim e as emissoras são obrigadas a redefinir seus objetivos, passando a dar mais atenção ao radiojornalismo e aos serviços comunitários.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica – primeira versão. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaio sobre literatura e história da cultura. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL. ***Constituição da República Federativa do Brasil****, de 5 de outubro de 1988*. São Paulo: Atlas, 1992.

CEARENSE, Catulo da Paixão. **Ontem ao luar**. 1913. Disponível em: http://letras.terra.com.br/vicente-celestino-musicas/266794/. Acesso em: 12 abr 2010.

CRAVO ALBIN, Ricardo (supervis.). **Dicionário Cravo Albim de música popular** brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2008. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/. Acesso em: 13 abr 2010.

DUPRAT, Regis. Evolução da historiografia musical brasileira. **Revista Opus**: n. 1, v. 1, 1989: p. 32-36. Disponível em: http://www.amppom.com.bra/opus/opus1/opus1-3.pdf. Acesso em 20 fev 2010.

HALL, S. ***Identidade cultural na pós-modernidade.*** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LARAIA, R. B. **Cultura:** um conceito antropológico. 18 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2005.

NAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca em sociedades arcaicas. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémorie**. Paris: Editions Gallimard, 1992.

O ÉBRIO. Direção: Gilda de Abreu. Local: Brasil. Distrib. Cinédia / Riofilme. 1946; 1 filme (126 min.): son, preto e branco; 16 mm. Disponível em: http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/ebrio/ebrio.asp . Acesso em: 29 maio 2010.

RADIOS OPERAM NO BRASIL DESDE OS ANOS 20. SL: SI. Disponível em: http//:www.INFO/Biblioteca/Radio_no_Brasil_20_aos_80.doc. Acesso em: 9 abr 2010.

RIBEIRO, Alberto; BARRO, João de; BABO Lamartine. **Cantoras de rádio**. 1936. Disponível em: http://letras.terra.com.br/lamartine-babo/715594/. Acesso em: 10 abr 2010.

SEVCENKO, N. A capital radiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, F. A. (Org.). **História da vida privada no Brasil – República**: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Cia da Letras, 1998. p. (513-619).

SONADA, André Vieira. Tecnologia de áudio na etnomusicologia. Belo Horizonte: **Per Musi**, n.21, 2010: p. 74-79.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da musica popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CAPÍTULO 8

TRANSVERSALIDAD COMO DISPOSITIVO DE FORMACIÓN: PRODUCIONES ESTÉTICAS DE NIÑOS A PARTIR DE LA MUSICALIDAD DE MILTON NASCIMENTO

Data de aceite: 20/05/2021

Alberto Carlos de Souza

RESUMUN: Este estudio buscará, en una perspectiva de transversalidad, presentar a los niños la posibilidad de vivenciar experiencias estéticas a respecto de cuestiones que dicen respeto a su cotidiano. Mas al final, quien son esos niños? Son, conforme nos presenta Mary Del Priore (2006), niños brasileros como aquellos que están en toda parte, con destinos variados y variados rostros: caritas, mulatos, blancos, negros e mestizos. Algunas amadas e otras simplemente usadas. Y conocer, a través de la lectura de la obra musical do clube da Esquina y de Milton Nascimento, la Cuál es el poder de las canciones de Milton Nascimento, como sustrato para la discusión de los temas sociales urgentes y las representaciones sociales que los estudiantes de la educación fundamental tienen sobre temas sociales urgentes y transversales.
PALAVRAS CLAVES: Representación social; Temas Transversales; Musica popular Brasileña.

TRANSVERSALITY AS A TRAINING DEVICE: AESTHETIC PRODUCTIONS OF CHILDREN FROM THE MUSICALITY OF MILTON NASCIMENTO

ABSTRACT: This study will seek, from a transversality perspective, to present children with the possibility of experiencing aesthetic experiences with respect to issues that respect their daily lives. But in the end, who are these children? They are, as Mary Del Priore (2006) presents, Brazilian children like those who are everywhere, with varied destinations and varied faces: faces, mulattoes, whites, blacks and mestizos. Some loved and others simply used. And to know, through the reading of the musical work do clube da Esquina and Milton Nascimento, the What is the power of the songs of Milton Nascimento, as a substrate for the discussion of urgent social issues and social representations that students of fundamental education have on urgent and cross-cutting social issues.
KEYWORDS: Social representation; Cross-cutting issues; Brazilian popular.

INTRODUCIÓN

El punto de partida de este estudio consistirá en la exploración de la musicalidad de Milton Nascimento y de sus compañeros del "movimiento" "Clube da Esquina", destacándose la relevancia del conjunto de esa obra para la cultura brasilera. El referido "movimiento" floreció en Minas Gerais en el auge de uno de los períodos más críticos de la historia contemporánea brasilera: la dictadura militar (BORGES, 1996).

En tanto, el "Clube da Esquina" – dado a la diversidad de los temas tratados en sus letras y su singularidad poética -, luego se difundió por todo el espacio cultural brasileiro. De que forma entonces buscamos una conexión entre Milton Nacimiento (y los demás participantes del "Clube da Esquina") y la enseñanza del Arte volviendo para los niños? La respuesta, la encontramos en la propia historia de Milton (niño negro, hijo adoptivo, creatura tranquila, tan igual a los niños que frecuentan nuestras escuelas de la periferia) y en los Parámetros Curriculares Nacionales (PCN).

Los Parámetros Curriculares Nacionales (PCN) – un documento editado por el Ministerio de Educación y que ofrece las balizas para se construir una referencia curricular nacional para la enseñanza fundamental -, dentro de sus muchas recomendaciones orienta a los educadores que

> [...] as crianças e os jovens deste país desenvolvam suas diferentes capacidades, enfatizando que a apropriação dos conhecimentos socialmente elaborados é a base para a construção da cidadania e da sua identidade, e que todos são capazes de aprender e mostrar que a escola deve proporcionar ambientes de construção dos seus conhecimentos e de desenvolvimento de suas Inteligências com suas múltiplas competências (BRASIL, 1998, p. 10-11).

Tales PCN recomiendan también que los temas sociales urgentes – llamados Temas Transversales -, deban ser desenvueltos de manera interdisciplinar en la enseñanza fundamental (BRASIL, 1998).

De acuerdo con los referidos PCN, es necesario que los docentes actúen con la diversidad existente entre los alumnos y que con los sus conocimientos previos sirvan como fuente de aprendizaje de comunicación social e no apenas como un medio de aprendizaje de contenidos específicos (BRASIL, 1998).

En este proyecto buscaremos explorar, a través de la musicalidad de Milton Nacimiento, temas transversales en el currículo de la enseñanza fundamental: cuestiones de género, cuestiones ambientales, el circo en cuanto manifestación de la resistencia cultural y la percepción estética bajo la mirara del niño. Para tal, elegiremos como dispositivo disparador del proceso creador a las siguientes letras/músicas (creación de Milton, de sus colegas del “Clube da Esquina” o rescate del cancionero popular).

CONSIDERACIONES SOBRE EL “CLUBE DA ESQUINA” Y MILTON NASCIMENTO

Hablar del "Clube da Esquina" no es tarea fácil porque hay una dolorosa ausencia o pálida presencia de este movimiento en estudios que se ocupan de nuestra música popular.

Para empezar, lo que fue el movimiento llamado “Clube da Esquina”? Muchos miembros del club evitan hablar de él. Según García (2000, p. 13), la expresión “Clube da Esquina”,

> [...] remete principalmente à relação entre o grupo e a cidade, para depois avaliar de que forma ela vai se recobrindo de outros significados (ou deixa de significar!) ao se inserir em conjunturas diferentes como o ambiente da crítica nacional ou o mercado fonográfico internacional. O objetivo final é, deste modo, obter uma visão multifacetada que viabilize a compreensão desta formação específica no âmbito da história cultural brasileira.

García (2000) sostiene que un club es un lugar de encuentro entre compañeros, mediados por normas comunes, un estado de igualdad, es decir, por tanto, que el número de miembros del mismo es siempre limitado. El rigor y la calidad de las normas caracterizan

el club como “abierto” o “cerrado”: “[...] en el caso del "Clube da Esquina", su carácter “abierto” fue crucial para su identidad, actuando como un mecanismo de enlace entre el local y el global “ (GARCIA, 2000, p. 13).

Cuanto a la esquina, la misma nos lleva inmediatamente a la idea de un paisaje urbano con su espacio público - calles, avenidas, plazas, parques - o lugares privados de juegos en la infancia, lugares de las reuniones de la juventud, un lugar de paso de los coches y los peatones:

> [...] A esquina pontua a cidade com um ponto de interrogação. Assinala as suas outras possibilidades, interrompe, ainda que por um pequeno instante, o fluxo de carros e pessoas, a trajetória inquestionável do passante. Nela se faz possível à subversão de certo planejamento urbano, que quer lhe imputar apenas o papel de conformar a articulação de gente e veículos. Ela se transforma em local de parada, de conversa, de movimentos circulares de rumo indefinido, de suspensão do tempo dos atarefados. Ela se torna um espaço ‘aberto’ [...] (GARCIA, 2000, p. 13).

El "Clube da Esquina" fue un círculo de amigos que se reunieron en un pequeño pub en la esquina de la Calle Divinópolis y Calle Paraisópolis, en un bucólico barrio de Belo Horizonte (Minas Gerais - Brasil), llamado Santa Teresa. Era parte de esa hermandad, interesada en música, cine y poesía, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant, Toninho Horta, Beto Guedes, Moura Tavinho, los hermanos Lô y Marcio Borges, Robertinho Silva, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Murilo Antunes Nelson Angelo y Novelli, entre otros. En estas reuniones, regadas con mucha cerveza, Milton Nascimento y sus compañeros “[...] actualizaban la inquietud de la bossa nova, de fusionar ritmos regionales con jazz de sofisticada orientación, buscando la creación de armonías ricas y el desarrollo de prácticas (musicales) experimentales” (NAVES, 2004, p. 44).

Es en este punto - la fusión de ritmos regionales de Brasil con ritmos internacionales como el jazz, canciones de América Latina y el rock progresivo europeo – que el "Clube da Esquina" se diferenció de las propuestas musicales brasileñas existentes. Este alternar entre el regional y el internacional permitió el "Clube da Esquina", en esta apertura universal,

> “[...] compor músicas harmonicamente complexas como Beijo partido, de Toninho Horta (acordes elaborados em encadeamentos complexos), relativamente simples como Trem azul, de Lô Borges e Ronaldo Bastos (acordes elaborados em encadeamentos simples) ou bastante simples, como San Vicente, de Milton e Brant (acordes e encadeamentos simples) (GARCIA, 2000, p. 153).

La forma en que el "Clube da Esquina" incorporó influencias se ha distanciado del movimiento tropicalista: en el arreglo hecho para la lectura “esquinista” de “Norwegian wood” (letra de Lennon y McCartney), por ejemplo, se oye un toque de acordeón típicamente brasileño en medio de todo el rock.

Milton Nascimento (y los miembros del Clube da Esquina) trató de conciliar los aspectos de la bossa nova - equilibrio y armonía rica - con las características de la música rural, juzgada como deficiente y obsoleta. Desde esta perspectiva, García (2000) considera que, en relación a los espacios geográficos vinculados al universo de la cultura popular, el

“Clube da Esquina” fue ciertamente ecléctico, sus letras hablaran sobre el camino de tierra, el pueblo de interior, el estadio de fútbol y otros lugares de la ciudad, como se ha visto anteriormente.

En su evolución, en el “Clube da Esquina” hubo diferentes épocas:

Un primer momento que va desde 1967 hasta 1969, caracterizado por la difusión de las obras de varios autores del "Clube da Esquina" centrada en la persona del Milton Nascimento, tanto en sus discos y en su participación en el Festival de TV Record, en 1967, en que interpretó la canción “ Morro Velho". En esa etapa la diversidad musical del grupo era más pequeña y el énfasis de canciones tuvo lugar en la fusión de ritmos regionales con el jazz y la bossa nova (LISBOA JUNIOR, SI).

Luego, durante el período que abarca los años 1970 - 1973, las composiciones del "Clube da Esquina" pasan a incorporar elementos del rock progresivo de influencia europea, especialmente los Beatles, las canciones folclóricas andinas y la música tradicional de Minas Gerais (LISBOA JUNIOR, SI).

En 1972, el movimiento lanza el álbum “Clube da Esquina”, un hito de la música popular brasileña desde que se abrió y estableció tanto una tendencia musical, realmente original de Minas Gerais, de renovación estética y melancólica, una fusión de ritmos tradicionales de trabajo técnicamente perfecto con el rock progresivo:

> [...] Com a direção musical de Lindolfo Gaya, e orquestrações de Almir Deodato e Wagner Tiso, o LP Clube da Esquina abre um novo caminho na música popular, revelando em suas canções um regionalismo de conotação universal, emocionando a todos que o ouvem, sentindo pulsar fortemente o espírito da tradição mineira tão bem revelada. Se a Tropicália trouxe para o Brasil o nosso sentimento nativista com as cores e a irreverência da Bahia, o Clube da Esquina consolidou um modelo de renovação musical, com um grupo de notáveis poetas/compositores, demonstrando com competência a multiplicidade de nossas tradições artísticas realizando a trilha sonora de nossa nacionalidade, só que desta vez com um pouco de tutu, feijão com couve, torresmo e frango com quiabo, em vez do acarajé e vatapá, uai! (LISBOA JUNIOR, SI, p.1).

Entre los aspectos más destacados del antológico álbum “Clube da Esquina (1972), podemos destacar, por su nostalgia poética que nos hace recordar las cosas en Minas Gerais, la canción "Paisagem da Janela (Paisaje de la ventana), escrita por Lô Borges y Fernando Brandt, inmortalizada por suavidad de la voz de Milton Nascimento, cuya letra habla de la iglesia, una pared blanca y un pájaro volando; todo esto visto desde una ventana lateral.

Otras canciones de ese álbum, ya por ser parte de nuestros clásicos contemporáneos, también merecen una mención: “O trem azul” (El tren azul), "Cravo e canela" (Clavo y canela),”Nada será como antes”, “San Vicente “ y “Cais” (NASCIMENTO, 1972).

El período 1974 hasta 1979, considerado el menos extremado y de la consolidación del movimiento “Clube da Esquina”, se caracterizó por un aumento de la venta de discos de Milton Nascimento en el mercado de la música nacional y la activación (o re-activación) de carreras en solitario de algunos de sus miembros, en particular, Beto Guedes y Lô Borges

(García, 2000).

Este período es considerado por los críticos como de una grande coherencia y consistencia del grupo y tuvo como facto importante el álbum doble “Clube da Esquina 2” (1978). Paradójicamente este período, por conflictos de orden artísticas y metodológicas, marca el inicio de la dispersión de los miembros del "Clube da Esquina”. Muchos empezaron a desarrollar carreras independientes, actuando con menos frecuencia en los discos de los compañeros (García, 2000).

Milton fue y sigue siendo la major referencia del movimiento "Clube da Esquina". Pero su influencia va más allá, Caetano Veloso (2008, p. 508) afirma que “[...] La MPB post-bossa nova había llegado con rapidez y intensidad al mundo exterior en la persona de Milton Nascimento".

MILTON NASCIMENTO: UMA PEQUEÑA BIOGRAFÍA

Milton Nascimento, reconocido a nivel nacional como un icono de la música popular brasileña, nació en Río de Janeiro el 26 de agosto de 1942. Hijo de una sirvienta llamada María do Carmo - pobre y del interior de Minas Gerais - Milton Nascimento perdió a su madre demasiado pronto, víctima de tuberculosis (SOUZA et al, 2010)..

Lilia, la hija menor de la pareja para quien María del Carmen trabajaba pasó a dedicar la mayor parte de su tiempo a Milton - porque la madre del niño estaba ya en una fase avanzada de la enfermedad. Así, asumió toda la responsabilidad de cuidar para el niño, que vino a llamar cariñosamente Bituca. Con la muerte de su madre, sin embargo, el muchacho de poco más de un año de edad, fue enviado al interior de Minas Gerais, para ser criado por su abuela materna. Esto significó un gran sufrimiento para Lilia.

Al casarse Lilia se trasladó a Três Pontas, interior de Minas Gerais, y pronto encontró la manera de recoger al niño, a quien adoptó. Por lo tanto, Milton vivió toda su infancia y adolescencia en el interior de Minas Gerais y esto fue un hito importante en su producción musical: las letras de muchas canciones que compuso hablan de un sentimiento de mineiridad: las montañas, los trenes, las plantaciones de café, las iglesias y todo una forma sencilla de ser.

Milton tenía cinco años cuando ganó su primer instrumento musical bien simple. Así comenzó la exploración de la armónica que suena simple y no tenía nada para llamar la atención. ¿Hasta ahora nada extraño, lo que podría se de sonido excepcional en una armónica simple, aún más, interpretada por un niño de cinco años? Su segundo instrumento musical era una armónica dotada con sostenidos y bemoles y la familia se dio cuenta de que “el niño tenía el talento.”

Sin embargo, fue con el acordeón que Bituca ganó fama como un niño, incluso antes de la edad de siete años, un acordeón que “[…] No tenía sostenidos o bemoles. El mecanismo era producir una nota musical, cuando se abre el acordeón y otro para cerrarlo” (DUARTE, 2006, p. 41).

La participación del niño con la música se hizo más intensa: Bituca ensayaba, a veces solos, a veces acompañado por su madre. A veces el niño ensayaba durante horas en el balcón de su casa. En otra casa, en la misma calle donde vivía la familia de Bituca,

otro niño también vivió encantado por la música. Su nombre, Wagner Tiso:

> [...] Filho de uma conceituada professora de piano e acordeão chamada Walda Tiso, estava acostumado a conviver com música o tempo todo. Quando ele próprio não estava escutando, ouvia os alunos de sua mãe (DUARTE, 2006, p. 41).

El genio musical de Bituca comienza en su primera infancia, desde la infancia él han han inventado sus propias historias y canciones. Y, al parecer, sus interpretaciones musicales agradaban otros niños en la ciudad.

Bituca también reveló ser un buen cantante de historias. Una de estas historias cantadas por Bituca, “Porcolitro”, se hizo muy conocido por los niños de la ciudad de Três Pontas. Era la historia de un galón de leche que se convirtió en cerdo:

> A idéia (de escrever a história) surgiu na casa da avó Pichú, ou melhor, na cozinha dela. Toda vez que ia lá, Bituca gostava de ver o movimento das brasas no fogão a lenha, das panelas, da vida quente da cozinha. Vários litros e latas de leite ficavam em cima do fogão. Ele ficava sentando num banquinho ao lado, observando os litros e imaginando como seria uma conversa entre eles. Ia para casa com isso na cabeça, até resolver transformar essa conversa em história. “Porcolitro era um leite muito safadinho, derramava sempre”, começava assim. “Os outros litros falavam para ele: cuidado, você vai acabar sujando tudo. Mas o litro não estava nem aí, todo o dia fazia a mesma coisa. Até que um dia veio uma fada e transformou o litro em porco. Num Porcolitro” (DUARTE, 2006, p. 42).

Durante ocho años, Porcolitro cautivó la imaginación de Bituca y todos los niños de Três Pontas. De siete a quince años de edad, Porcolitro - gracias al talento de Bituca - vino a la vida. Sin embargo, se acercaba la hora de abandonar la escena Porcolitro; Milton, poco a poco, dejando atrás su infancia, y con ella la Porcolitro, y como un adolescente comienza a recorrer el camino que le llevará por las balas de la vida.

Milton formó su primera banda cuando todavía era un adolescente: tenía sólo catorce años y que aún viven en Três Pontas. Participó en este grupo de cuatro amigos: Dida, Paul, Charlie y Vera. El grupo, llamado “Luar de Prata” (Luz de la luna de plata) fue inspirado por el grupo musical estadounidense The Platters.

Las presentaciones del grupo “Luar de lPrata”, con Bituca en las voces, cada vez más frecuentes, por lo que el grupo sería conocido no sólo en Três Pontas, sino en toda la región. El grupo llegó a grabar dos canciones de The Platters. Milton, además de tocar el acordeón y la armónica, y voces, obtuvo de su abuela materna el instrumento que se convertiría en su marca registrada: una guitarra. En poco tiempo Milton pasou a dominar el arte de tocar la guitarra.

En su adolescencia, además de estudiar, Bituca estaba trabajando en la sastrería de su tío Ávio y también continuó en la “Luar de Prata”. Este tipo de actividad profesional como ayudante de sastre, tomó poco de tiempo. Poco después de su padre - junto con su tío "alquiló el "Radio Club de Três Pontas"; a partir de entonces, se convirtió en un “negocio” de la familia: la dirección del padre, Bituca en calidad de orador y su hermano Fernando en el sector administrativo.

Poco a poco el grupo “Luar de Prata” se deje de existir porque sus miembros, a excepción de Milton, había, por varias razones, cambiado de ciudad. Milton Nascimento se ha formado un nuevo grupo, titulado “Milton y su conjunto”, pero el grupo fue de corta duración.

Milton estaba estudiando el segundo año de Comércio, en Três Pontas, cuando fue llamado a servir en el servicio militar en la Escuela de Sargentos de Armas (ESA), en la ciudad de Três Corações. Tres Corações es una ciudad muy cerca de Alfenas donde la familia de Wagner Tiso vivía. Los fines de semana que no estaba de servicio Alfenas Milton viajaba a reunirse con su amigo.

Viviendo en Alfenas, Wagner Tiso fundó un grupo llamado apropiadamente "W"s Boys": todos los nombres de los miembros era con la letra W. Invitado por Tiso a participar los fines de semana en el grupo, como cantante, Bituca no tuvo más remedio que cambiar su nombre: Milton se convirtió en Wilton.

El cambio de Milton Nascimento a Belo Horizonte fue cuando tenía 20 años. En ese momento Milton y los hermanos Tiso - Wagner y Gileno - formó un trío musical llamado "Holiday". En esa ocasión, primero Milton, después los hermanos, fueron contratados para trabajar en el grupo musical más famoso de Belo Horizonte, “Celio Balona”. Inmediatamente, Milton fue contratado como cantante fijo establecido, donde permaneció dos años.

Era el año 1963. Milton siguió participando en el "Conjunto Célio Balona" y encontró tiempo para formar el grupo "Evolussamba. El “Evolussamba” sonaba samba en una discoteca japonesa. Todo en este conjunto musical parecía ser muy improvisado: los ensayos se llevó a cabo en una habitación de un edificio de apartamentos llamado Levy - la residencia de los padres de Marilton Borges, uno de los miembros del conjunto.

En 1964, principios de marzo, se cernía varias nubes grises en los estados de São Paulo y Minas Gerais, lo que llevó a miles a las calles contra las medidas adoptadas por el Gobierno. Se instala como una cálida brisa, un rumor, la caída del entonces presidente de la República, Jango, por los militares. Pasado ese mes el rumor se convirtió en hecho real. Fue el comienzo de una dictadura larga y dolorosa en Brasil:

> [...] Entre o primeiro disparo telefônico de (general) Mourão na madrugada de 31 de março de 1964 e o telefonema do general Castello Branco a um deputado amigo, informando que a fatura estava liquidada, no início da tarde de 1º de abril, passaram-se 32 horas (GASPARI, 2003, p. 88).

El día 31 de marzo 1964 marcó el comienzo de uno de los períodos más críticos de nuestra historia. El mismo día, un club se abría en el entresuelo del "Edificio Maleta", en Belo Horizonte: la vida continuaba de todas formas con o sin dictadura. Pasó pelo "Berimbau"nombres como Toninho Horta (hermano del respetado músico Paulo Horta), Nelson Angelo, Lô Borges, Beto Guedes, entre otros. Escuchar o cantar en este club fue el sueño de cualquier músico de la ciudad, ya que en esta casa sólo jugó “bestia”. Así, Wagner, junto con Paulo Braga y Milton formó el Trío Berimbau “. Con esta capacitación fueron invitados a tocar en aquella que era la sala de conciertos más prestigiosa de Belo Horizonte.

Las presentaciones del “Berimbau Trio” fueron programadas en Night Club Berimbau

d para todos los fines de semana. En los intervalos de la presentación del grupo, Márcio Borges, que estaba entre el público se acercó a Milton. El refinamiento intelectual del niño le permitió reconocer la potencia de Milton en su venida-a-ser compositor.

En ese momento, el gran compositor nació. Para el deleite de Marcio Borges, Bituca propuso a su amigo: “[...] Vamos a tu casa ahora. Agarra una guitarra para mí, un papel y un lápiz, vamos a empezar a escribir. “(Duarte, 2006, p. 94). Y luego, en un rapto, escribió una vez, tres canciones, muchas de las cuales aún no habían componer, a partir de ahí, “Paz do amor que vem” (la Novena), “Gira, girou”, y “Crença" (Convicciones)”.

El año es 1964, y por esta ocasión, con el fin de sobrevivir en Belo Horizonte, Milton todavía trabajaba como empleado de una empresa estatal lhamada Furnas. Pero su carrera como mecanógrafo estaba llegando a su fin: “[...] Él salió de la oficina de Furnas a tiempo. Pronto comenzó a viajar extensamente (...) Río de Janeiro y Sao Paulo” (DUARTE, 2006, p. 95).

La inserción de Milton en la escena de la música popular brasileña - como era común en su época - fue a través de los festivales. Su primera aparición como cantante fue en el Festival Nacional de Música Popular de la TV Excelsior, São Paulo, en 1966, cuando interpretó a la canción “Cidade vazia" (Ciudad vacia), escrita por Baden Powell. “Cidade vazia” obtuvo el cuarto lugar y Milton, por su actuación, ganó el primer trofeo de su carrera: el “Berimbau de Bronce”.

Desde el Festival Nacional de Música Popular de la TV Excelsior, Milton Nascimento" asi como otros jóvenes intérpretes y compositores como Gilberto Gil, Chico Buarque, y Danilo Caymmi Agostinho dos Santos -, comenzó a ser conocido. El rendimiento de Milton en el festival fue decisivo: “[...] la noticia fue que un cantante con voz hermosa y una forma diferente de cantar estaba pintando en la pieza. Así fue que Milton empezó a ser conocido como cantante” (DUARTE, 2006, p. 110).

Ese mismo año, Elis Regina incluye en su disco “Elis”, lanzado por la CDB-Philips, una de sus canciones - la "Canción do sal” fue considerada por los críticos como su primera aparición como compositor importante. Con esta canción - y con la ayuda de Elis - Milton Nascimento empieza a ganar prestigio: “[...] no era sólo otra hermosa voz, fue un compositor avant-garde, se dijo” (DUARTE, 2006, p. 113). La ayuda de Elis fue decisiva y fue a través de una invitación a la televisión (en vivo) “. En esa ocasión Elis hizo un duo con Milton en "Canção do Sal", con gran ovación de la audiencia.

Milton Nascimento escribió "Irmão de fé" (Hermano de la fe), una canción que entró en el Festival de Berimbau de Ouro. Para su consternación, la canción fue descalificado en la primera ronda: “Después de la experiencia de "Irmão de fé", Milton Nascimento prometió no volver a participar en un festival, que era muy frustrante ver una buena canción hermosa ser desclasificada, ser considerada como inferior “(Borges, 1996, p.152).

Viviendo en São Paulo durante casi un año, la situación no era nada buena para e Milton Nascimento: su ganancia como músico no estaba lo suficientemente para cubrir los gastos de pensiones”(DUARTE, 2006, p. 115).

En esta ocasión, su amigo en Belo Horizonte Marilton Borges, pasando por São Paulo, decidió hacerle una visita. No satisfecho con su situación de salud, lo convenció para volver a Belo Horizonte, donde permaneció bajo el cuidado de la señora Maricota

-madre del amigo. Al Sentirse mejor, Milton regresó a Sao Paulo, incluso contra la vontad de sus amigos. Sostuvo que “[...] no podía volver a vivir en Beagá, no ( ) daría un brazo a torcer, caminar hacia atrás" (DUARTE, 2006, p. 115).

Pero en São Paulo, las cosas no mejojaran:

> Ainda estava sem dinheiro e não via nem de longe como arranjá-lo a curto prazo; comia pouco e mal, sentia-se triste, arrasado, pensando se valia tudo aquilo (...) Chegou ao extremo de ficar uma semana inteira quase sem comer. Começou a enxergar mal, ter febre, calafrios, náuseas. “(DUARTE, 2006, p. 115 – 116).

Por primera vez en su vida, desde que había dejado Três Pontas, Milton Nascimento no tuve otra alternativa que la de pedir dinero prestado a amigos, tomar el autobús e ir a casa. Llegó a Três Pontas visiblemente debilitado, lo que sorprendió a sus padres - Lilia y Zino. Sin embargo, sus padres nunca supieran la causa de su enfermedad: la falta de alimentos.

De regreso a São Paulo, esta vez las cosas se pusieron mejor: han aparecido nuevos trabajos y nuevos amigos. Uno de ellos, el cantante Agostinho dos Santos, “lo llevó a escuchar música en su casa, dando consejos para los álbumes, y le presentó a la elite musical de São Paulo, o sabe el que le faltaba” (DUARTE, 2006, p. 117).

Y fue por las manos de Agostinho dos Santos que Milton llegó a Río de Janeiro. Agustín señaló que desde la desclasificación de “Irmão de Fé” Milton caminó un poco decepcionado con los festivales de música, para que nadie pudiera hacerle cambiar de opinión. Y las entradas para el II Festival Internacional de la Canción (FIC) estaban abiertas. ¿Cómo garantizar la participación de Milton? La solución fue usar un truco:

> Pediu-lhe para gravar três das suas composições numa fita, a fim de poder escolher um para o seu próximo disco. Sem suspeitar de absolutamente nada, atendeu ao pedido do amigo e gravou numa fita “Morro Velho”, “Maria, minha fé” e “Travessia” (DUARTE, 2006, p. 112).

En posesión de esa cinta, Agostinho dos Santos suscribió Milton y las tres canciones en el II FIC. Fue a través de Elis Regina que Milton se enteró que estaba inscrito en el II FIC y ,el que es mejor, clasificado:

> [...]
>
> - Parabéns, soube que você classificou três músicas no festival!
>
> (...) Ah, então existe outro Milton Nascimento. – E ouviram a risada de Agostinho, que saía do prédio da Record. Não foi preciso maior explicação (DUARTE, 2006, p. 122).

El ganador de este festival fue Guarabira Gutenberg, con la canción “Margarida”, mas el saldo fue muy positivo para Milton Nascimento: “Travessia” fue clasificada en segunda posición, Milton ganó el premio a la Mejor Intérprete y fue el artista más aclamado del festival . Los días de “hambre” del cantante habían llegado a su fin. Milton abrió el

camino para la consagración. Sólo entonces es que su audiencia ha crecido y sus ventas de discos se han convertido en importantes. Sin embargo, según la evaluación de Bahía (2006) se convirtió en profesional. Fue con el álbum “Los milagros de la Pesca”, lanzado en 1967 y que incluyó presentaciones en vivo en las ciudades de Río de Janeiro y Sao Paulo, que Milton Nascimento se convertió en gran cantante.

En la presentación de “Minas”, Milton se había convertido en un hito en la música popular brasileña: su álbum fue bien recibido entre un público diverso - jóvenes, estudiantes y personas mayores - tanto en las capitales y en las ciudades interior de Brasil. Milton empezó a recibir cartas de los fans:

> Eu me emociono demais quando vejo, nos shows, aquele monte de gente cantando as músicas (...) tanta gente diferente, estudante, garotada, gente mais velha. E nas cidades mais incríveis também, em Caxias do Sul, em Belém do Pará, em Santa Maria(...) Eu respondo, na medida do possível, eu respondo com muita cautela, pois é uma responsabilidade gigantesca (BAHIANA, 2006, p. 73).

"Minas” fue creado en un momento de gran crisis financiera en la vida de Milton Nascimento, de modo que incluso él no puede entender cómo se creó algo tan claro. Esta evaluación sobre el trabajo apareció en una entrevista concedida a Bahiana (2006, p. 72):

> E acabou ficando um disco tão claro, não é! Você me diz que é claro, e eu acredito porque também acho. Mas ainda não sei como ficou assim, nem como eu consegui fazer, pois no meio de todas as confusões, ainda tinha o problema das dívidas, dos credores na porta, que teve mesmo (...) até essa época, eu nunca tinha me tocado das coisas do dinheiro. Agora já está tudo bem, tudo nos lugares. Mas na hora, foi puro terror.

Según Bahiana (2006), el álbum “Minas” no envejece con los años, ya que su repertorio es constantemente revisado y reinterpretado por los nuevos autores e intérpretes, con sus arreglos, la energía y el vigor de su repertorio .

“Geraes” era una especie de continuidad de “Minas”. Sin embargo, mientras que “Minas” fue fiel a mineiridad - recuerdos, paisajes, pequeñas iglesias y trenes - “Geraes” incorporó elementos de las músicas de América. El resultado, aclamado por la crítica, era una fusión de ritmos:

> [...] Violas, violões e acordeão, tocado pelo mestre Dominguinhos, davam o tom rural, enquanto as flautas, charango, tiple e bandolim coloriam de Latino-América as montanhas de Minas. Tudo com muita percussão, vozes, coros, piano, bateria, cordas... (DUARTE, 2006, p. 205).

Muchos amigos fueron invitados a la grabación de "Geraes". Esto sólo sirvió para certificar la reputación de Milton Nascimento, ya que algunos de ellos - ya conocidos - estaban allí sólo para formar parte del coro. Una mezcla de voces famosas y anónimas.

Hubo amigos de todas partes: gente del tiempo del “Clube da Esquina", todos los participantes do "Som Imaginário" (Sonido Imaginario, ahora difunto), Miúcha, Toninho Horta, Bebel, Chico Buarque, Tavinho, Noguchi, Pii y otros. La participación de Chico Buarque se dio de manera inusual en este coro, incapaz de rechazar:

> Estava no estúdio da Polygram, na Barra da Tijuca, ensaiando algumas músicas com Francis Hime, arranjador de seu novo disco, quando Bituca apareceu na porta e disse:
>
> - Vou gravar essa música (O que será).
>
> Chico, espantado porque aquilo não tinha sido um pedido ou uma sugestão, mas uma ordem expressa, respondeu:
>
> (...) Não havia pensando em convidar Bituca, mas ao ouvi-lo falar daquele jeito, descobriu que era tudo o que queria sem saber: Milton Nascimento gravando num disco seu (DUARTE, 2006, p. 206).

También participó en "Geraes" Mercedes Sosa, quien hizo un dúo con Milton Nascimento en "Volver a Los deciesiete" (escrita por Violeta Parra). El "Grupo Água"participó en las canciones"Caldeira" (Caldera),"Promesas do sol" (Promesas del Sol) y "Minas Gerais". Clementina de Jesús participó en el dueto "Circo Maribondo" (Circo Avispa).

Una de las canciones que mezclan la forma tradicional de ser minero con latinidad es "Lua girou" (Luna se volvió) (Nascimento, 1976).

Lua Girou
A lua girou girou
Traçou no céu um compasso
A lua girou girou
Traçou no céu um compasso
Eu bem queria fazer
Um travesseiro dos seus braços
Eu bem queria fazer
Travesseiro dos meus braços
Só não faz se não quiser
Um travesseiro dos meus braços
Só não faz se não quiser
Sustenta palavra de homem
Que eu mantenho a de mulher
Sustenta a palavra de homem

Como en la canción anterior, la vida de Milton Nascimento también gira y el niño experimentó fases como la Luna. El pequeño Bituca estaba disminuyendo cuando perdió a su madre y fue enviado a Juiz de Fora. Sin toda la devoción de Lilia, su nueva madre, la historia que estamos contando seria como la historia de muchos niños abandonados a su propia suerte.

Cuando, junto con Lilia y su esposo, Bituca coge el tren hasta Três Pontas (Minas

Gerais), el niño experimenta su fase de crecimiento. Y cada vez más, se torna lleno. Lleno de afecto de sus padres y también lleno de creatividad, por descubrir Porcolitro y la música.

Por último, Bituca se abre a lo nuevo. Cuando se va vivir en Três Corações (Minas Gerais) , donde sirvió en el ejército, se convierte en Wilton. Luego, en Belo Horizonte, vuelta a ser (de nuevo) Milton. Y, en este proceso, llega a un camino llamado mundo.

Este será un estudio descriptivo con enfoque cualitativo. En la opción de privilegiar el enfoque cualitativo en este estudio, tomamos en cuenta las recomendaciones de Minayo (1993), al evaluar que el referido enfoque responde a preguntas muy particulares y que se preocupa por un nivel de realidad que trabaja con el universo de la realidad. significados, motivos, creencias, valores, actitudes, que corresponde a un espacio más profundo de relaciones, un lado que no es perceptible y no puede ser captado en ecuaciones promedio y estadísticas. Los sujetos de nuestro estudio serán los niños matriculados en la escuela primaria de la Escuela Municipal Vercenílio da Silva Pascoal (Municipio de Vitória).

Entendemos que el Arte, en todas sus expresiones, tiene el poder de hacer más suave e interesante el proceso de enseñanza-aprendizaje de estos estudiantes, que comúnmente abandonan la escuela muy temprano. Asimismo, en un espacio marcado por las desigualdades sociales, el Arte puede contribuir, como instrumento, en la formación de sujetos críticos y reflexivos, atentos al respeto a las cuestiones de género, ecológicas y también culturales. De ahí nuestro interés por investigar, a través de la música de Milton Nascimento, desde la expresión plástica artística, sus representaciones sociales en torno a estos temas sociales.

Desde escuchar y comprender canciones del cancionero de Milton Nascimento, que nos permiten desarrollar temas transversales en la escuela, como la problemática de género, el respeto al medio ambiente, el respeto a la diversidad cultural y la aprehensión de la realidad local, estaremos potenciando - a través de la expresión plástica -, la tensión psíquica de los alumnos referidos.

Sobre el concepto de tensión psíquica, tan esencial para el proceso de creación, Ostrower (1987, p. 27-28) nos enseña que, "[...] Crear no representa una relajación o vaciamiento personal, ni una sustitución imaginativa de la realidad. ; crear representa una intensificación del vivir, experimentarse en el hacer ", ya que lo mismo", [...] en lugar de reemplazar la realidad, es realidad; es una nueva realidad ". Así afirma, "Somos la nueva realidad. De ahí el sentimiento de lo esencial y necesario en la creación, el sentimiento de un crecimiento interior, en el que nos expandimos en nuestra apertura a la vida "(OSTROWER, 1987, p. 28).

El enfoque analítico del material se realizará mediante el Método de Análisis de Contenido, propuesto por Bardin (2009). El autor posiciona el análisis de contenido como un conjunto de técnicas de análisis de la comunicación.

El informe final se redactará a la luz de la Teoría de las Representaciones Sociales, propuesta por Moscovici (1978).

TEORÍA DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES

La idea de Representación Social, término que sirve para abarcar tanto un conjunto de fenómenos, como el concepto que los engloba y la teoría que surgió para explicarlos, surgió en Francia, a finales de la década de 1950, en el momento en que Serge Moscovici buscó investigar cómo el psicoanálisis pasó del dominio de los especialistas al dominio común (SPINK, 1994).

Al ser una forma de conocimiento práctico, las representaciones sociales encajan muy bien entre las corrientes que estudian el sentido común. Tal posicionamiento presupone una ruptura con las corrientes clásicas de las teorías del conocimiento, publicando cambios en el estatus de objetividad y en la búsqueda de la verdad, ya que asumen dicho conocimiento como una verdadera ciencia popular (SPINK, 1994).

La construcción de esta teoría surgió a partir de la exploración del sentido común, ya que Moscovici consideró, en la elección de su objeto de estudio, tener en ese contexto dos teorías que comenzaban a penetrar en la sociedad francesa: el marxismo y el psicoanálisis. Moscovici apostó por este último objeto, considerando que la elección por el marxismo era un tema políticamente difícil para un estudiante de doctorado extranjero y refugiado de un país comunista (MOSCOVICI, 2004).

Las representaciones sociales son entidades casi tangibles que circulan en los gestos y discursos de nuestra vida cotidiana. Aunque son fáciles de aprehender, Moscovici8, sin embargo, nos advierte que su concepto no lo es. Para Jodelet (2001, p. 22) 11, uno de los principales colaboradores de Moscovici en la construcción de la teoría, una representación social puede entenderse como "una forma de conocimiento, socialmente elaborado y compartido, con un objetivo práctico, y que contribuye a la construcción de una realidad común a un grupo social ".

A través de las representaciones sociales nos informamos sobre el mundo que nos rodea, nos ajustamos a él y aprendemos a dominarlo: de esta manera las representaciones sociales nos ayudan a identificar y resolver los problemas que presenta (JODELET, 2001).

De manera sucinta, podemos entender la representación social como "una forma particular de conocer que tiene la función de desarrollar comportamientos y comunicarse entre los individuos" (MOSCOVICI, 1978, p. 26), aunque "es un corpus organizado de conocimiento y una desde actividades psíquicas graciosamente a seres humanos inteligibles a la realidad física y social, insertándose en un grupo o en una conexión diaria de intercambios, y liberando los poderes de su imaginación (MOSCOVICI, 1978, p. 28).

Según Moscovici (2004, p. 54), "el propósito de todas las representaciones es hacer familiar algo desconocido, o la propia falta de familiaridad". Es, por tanto, la transición de un conocimiento de los universos cosificados a los universos consensuales. Después de todo, "los universos consensuales son lugares donde todos quieren sentirse como en casa, a salvo de cualquier riesgo, fricción o conflicto" (MOSCOVICI, 2004, p. 54). Los universos cosificados, por otro lado, están bastante circunscritos y explican la producción de las ciencias y el pensamiento erudito en general.

No todos los fenómenos sociales están formando Representación Social. Una Representación Social surge cuando existe un peligro para una identidad colectiva y traduce

la relación de un grupo con un objeto socialmente valorado. Así, cualquier Representación Social es la representación de algo y / o alguien por alguien.

Como señalan Schiele y Boucher (2001), las representaciones son construcciones simbólicas que bordean las actividades. Tales representaciones son elaboradas colectiva y socialmente por actores sociales y sirven para nominar, aprender y transformar su medio ambiente. Estas representaciones circulan y se transforman principalmente a través de relaciones de comunicación desarrolladas entre actores sociales.

Nuestra opción por este marco teórico se justificó de la siguiente manera: la representación de algo - el lugar de la mujer en la sociedad, el circo, la mirada reflexiva al entorno - es un fenómeno único para los niños, sin embargo surge de referencias construidas socialmente y que merecen ser conocido y discutido en la escuela.

REFERENCIAS

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Ed. 70, 2009.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: editora Senac, 2006.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**: histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BORGES, Lô.; BRANDT, Fernando. Paisagem da janela. In: **Clube da Esquina 1**. Rio de Janeiro: EMI/ ODEON, 1972. 1 CD: digital, estéreo.

BRASIL. Secretaria de Ensino Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: terceiro e cuarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais / Secretaria de Educação Fundamental. Brasilia: MEC/SEF, 1998.

DEL PRIORE, M. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GARCIA, Luis Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer**: o Clube da Esquina como formação cultural. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (Org). **Representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj; 2001. p. 17-44.

LISBOA JUNIOR, Luiz Américo. **A história da MPB**: 100 discos fundamentais da música popular brasileira. Disponível em: www.luizamerico.com.br. Acesso em 4 jun 2010.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Ciência, técnica e arte**: o desafio da pesquisa social. Petrópolis: Vozes, 1993.

MORRE "A VOZ DA AMÉRICA LATINA". Vitória**: A Tribuna**, 5 out 2009.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro. Zahar; 1978.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes; 2004.

NASCIMENTO, Milton. Clube da Esquina 2. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1978. 1 CD: digital, estéreo.

NASCIMENTO, Milton. Lua girou – arranjo e adaptação de Milton Nascimento sobre tema folclórico. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes.** Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.511

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. **Clube da esquina**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1972. 1 CD: digital, estéreo.

NASCIMENTO, Milton.; BORGES, Márcio. Gran Circo. In: **Minas**. Rio de Janeiro: EMI-SONGS, 1975. 1 CD: digital, estéreo.

NASCIMENTO, Milton.; BRANDT, Fernando. Maria, Maria. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1978. 1 CD: digital, estéreo.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

SCHIELE, Bernard; BOUCHER, Louise. A exposição científica: uma maneira de representar a ciência. In: JODELET, Denise. (Org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. p. 363-377.

SPINK, Mary J. P. Desvelando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das representações sociais. In: JOVCHEALOVITCH, Sandra, GUARESCHI, Pedrinho. (Orgs). **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes; 1994.

SOUZA, Alberto Carlos et al. Minas & Geraes: um lugar de memória na biografia musical de Milton Nascimento. **Rev Expressão**, v. 41, n. 1, p. 97 – 116, 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

SOBRE O AUTOR

ALBERTO CARLOS DE SOUZA - Graduado em Educação Artística - Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (1998), especialista em Administração Escolar e Supervisão Escolar pela Universidade Salgado de Oliveira (2001) e mestre em História pela Universidade Salgado de Oliveira (2010) e História da Cultura Afro-Brasileira pela Faculdades Integradas de Jaguaré/RJ. É professor estatutário nos municípios de Vitória e Serra - ES. Tem experiência na área de Arte - Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: Arte e pensamento estético, Transversalidades artísticas na escola, História da Música Popular Brasileira e Patrimônio Cultural.

HUMANIDADES E CIÊNCIAS HUMANAS:

Uma reflexão social

www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena Editora
Ano 2021

HUMANIDADES E CIÊNCIAS HUMANAS:

Uma reflexão social

www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena Editora
Ano 2021